ANGLIA

ZEITSCHRIFT
FÜR

ENGLISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON M. TRAUTMANN UND R. P. WÜLKER

HERAUSGEGEBEN
VON

HERMANN M. FLASDIECK
PROFESSOR DER ENGLISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT JENA

NEBST EINEM BEIBLATT
HERAUSGEGEBEN VON WALTHER FISCHER

BAND LVII
(NEUE FOLGE BAND XLV)



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1933

BAND-INHALT.

DIE ENTWICKLUNG DER ENGLISCH-SCHOTTISCHEN VOLKSBALLADEN.

Einleitung.

Notwendigkeit und Plan der Untersuchung.

Eine umfassende Theorie — auch über die Entstehung von Volksballaden — kann nicht aus Einzeluntersuchungen gewonnen, sondern nur in exakten Einzeluntersuchungen bestätigt werden. Der Literaturwissenschaftler mufs drei Vorbedingungen erfüllen, wenn er tiefere Einsichten gewinnen will: er mufs die innere Verwandtschaft mit dem Forschungsgegenstand, die Erfahrung seiner Lebensbezogenheit und eine Gesamtkenntnis und -erkenntnis der Texte besitzen. Wirkliche Einsichten aber in wissenschaftliche wie in Lebenszusammenhänge gleichen Enthüllungen.

Die Bearbeitung auch nur der Hauptfragen der englisch-schottischen Volksballaden ist nicht abgeschlossen. 'The hesitant investigator may take heart in the conviction that though the sheaves have been pretty carefully gleaned from the fields, the threshing is only well begun'.[1]) Und so ist es auch: es fehlt der Balladenforschung an fruchtbaren Arbeitshypothesen und demzufolge an brauchbaren Einzeluntersuchungen. In dieser zwiefachen Hinsicht hoffe ich, der Forschung mit meiner Untersuchung dienen zu können.[2])

[1]) Hustvedt II, 18. Auch Child, unbestritten die erste Autorität auf unserem Gebiet, äufsert sich in ähnlicher Weise: 'There are some questions about which writers on ballads are not agreed, and I now make no assuming in confessing that there are many things which I do not know.' (26. IV. 1896) Child, *W. W.* 33.

[2]) Die vorliegende Untersuchung wurde im Dezember 1930 der philosophischen Fakultät in Marburg als Habilitationsschrift vorgelegt. Ein Jahr später veröffentlichte Gerould *The Ballad of Tradition*. Die Perspektive

Im ersten Teil suche ich

1. den Zusammenhang der bisher aufgeworfenen Balladenprobleme darzustellen,
2. die Lösungen, die als gesichert gelten dürfen, herauszuheben und
3. auf die Fragestellungen meines zweiten Hauptteils hinzuführen.

Es wird sich zeigen, wie wenig Sicheres wir wissen oder wissen können — sowohl von der Vorgeschichte wie der Schöpfung und Entwicklung der Volksballade. Da wir aber an Hand unseres reichen Materials die Entwicklung einer Ballade oder Balladengruppe verfolgen können, scheint es mir besonders wichtig, die Wachstumsgesetze einer Ballade während ihrer Volksläufigkeit zu bestimmen.

Ich unternehme es im zweiten Teil, die Struktur- und Stilentwicklungen der Volksballaden, d. h. die Folgen ihrer Volksläufigkeit, festzustellen. Aus dem ersten Teil wird weiterhin folgen, dafs die Gemeinstrophen[3]) einen besonders guten Ansatz für Struktur- und Stiluntersuchungen der Volksballade bieten.

Im dritten Teil wird der wissenschaftliche Ertrag der ersten zwei Hauptteile zum Fassungsvergleich und zur Einzelinterpretation verwendet.

Ich vertrete folgende These: Die Stilisierung (ein Begriff, der Struktur und Stil in sich als Prozefs begreift) bestimmt den Charakter der Volksballaden.[4]) Diese für die englisch-

---

dieses Buches ist weitgehend dieselbe wie die meine. Ich drucke meine Arbeit inhaltlich unverändert ab, ohne auf Gerould im einzelnen einzugehen. Ich möchte dadurch zeigen, wie weit ich auf eigenen Wegen in der gleichen Richtung gekommen bin. In meiner Besprechung des Buches in den *Neueren Sprachen* werde ich Gelegenheit haben, mich mit Gerould auseinanderzusetzen.

[3]) Über *Gemeinstrophe* vgl. § 26. Ich verstehe darunter die endgültige Sprachausprägung einer Handlung, einer Situation oder eines allgemeinen Satzes, die Gemeingut der Balladensprache wurde. Damit soll nur die Form bezeichnet werden. Die Gemeinstrophe kann in der Funktion der Gerüststrophe, der Wanderstrophe, der Formelstrophe usw. auftreten.

[4]) So schon Gummere, *P. B.* 71: '. . . the differencing quality of the ballad of tradition lies not in its subject, which may be anything, not in its setting, which may be anywhere, but in its actual structure.' Das

schottischen Volksballaden typische Stilisierung oder Umstilisierung ist aber Ergebnis (und eigene Leistung) der mündlichen Tradition in verschiedenen Volksschichten.

Daraus ergibt sich die Aufgabe: die Struktur- und Stilkriterien der Volksläufigkeit müssen formuliert werden, nicht die allgemeinen (dies sind die der mündlichen Tradition überhaupt und heben die Volksballade weder von mittelenglischen Volksepen noch von Volksliedern ab), sondern die Struktur- und Stilkriterien der Volksläufigkeit der *Childballaden*[5]); als Ausgang wähle ich die Analyse der Gemeinstrophen; die Aufschliefsung (ich verwende mit Absicht den besonders treffenden Ausdruck aus der Chemie) der Gemeinstrophen ist nur scheinbar eine rein literarische Aufgabe; volkskundliches Wissen und Einsicht in ihren Ausdruckswert gehören gleichermafsen zum Verstehen ihres Gehaltes.

Die in dieser Schrift aufgeworfenen Fragen wurden schon häufig gestellt[6]); die Antworten, die man gab, waren nicht genügend begründet; so hielt man auch die Fragen selbst für erledigt. Hierzu hat beigetragen, dafs die beiden letzten Gelehrtengenerationen im allgemeinen den Fragen der Sprachgestalt ferner standen. Ihre Theorien, die aus der literarhistorischen[7]) Perspektive gesehen und in literarhistorischer Methode ausgeführt sind, vermögen häufig nicht die tatsächliche Wirkung eines Denkmals zu erklären:

---

oben und im weiteren Verlauf der Arbeit Gesagte gilt immer nur unter einer Einschränkung. Neben der Erzählweise bestimmt natürlich der Gehalt den Charakter der Volksballaden. Es gibt aber nicht einen typischen Gehalt der Volksballaden. Das Ethos der älteren *Robin Hood* Ballade ist grundverschieden von dem Ethos der jüngeren, oder dem Ethos der Borderballade oder der tragischen Liebesballaden. Und doch müssen wir die älteren *Robin Hood* Balladen gerade wegen eines typischen Standesethos zu den Volksballaden rechnen, wenn auch die typische Erzählweise in ihnen (im 15. Jhrh.) noch kaum ausgebildet ist. Die höchst wichtige Frage nach der Entstehung eines typischen Gehaltes der einzelnen Gruppen mufs ich in dieser Arbeit noch unerörtert lassen.

[5]) Ich schliefse mich dem englischen Sprachgebrauch an, wenn ich die Balladen, die in Childs *The English and Scottish Popular Ballads* enthalten sind, einfach als *Childballaden* bezeichne. Gegen diese Abkürzung wendet sich Gerould 29f., meiner Ansicht nach zu Unrecht.

[6]) Vgl. § 3 der Arbeit. [7]) Vgl. S. 5, Anm. 2.

die im Kunstwerk gebundene und sich wieder entbindende Kraft und Gestalt. Es gehört nicht zu meinem Thema, Maſsstäbe für die richtige Einschätzung von Volksballaden zu liefern. Ich glaube aber, daſs ich brauchbare Vorarbeit dafür leisten werde.

I. Hauptteil.

Systematische Darstellung der Problematik der Volksballaden.

The foundations of all ballad theories are dug in sand.

Keith bei Greig Keith XXXIV.

Das *Balladenproblem* läſst sich in folgende Einzelfragen zerlegen:

I. Vorfrage: Zuverlässigkeit der Texte.

II. Die Vorgeschichte der schottisch-englischen Balladen:
1. der Gattung,
2. ihrer Fabel und Form.

III. Die Volksballade, das Ergebnis einer langen Entwicklung:
1. Ursprung,
2. mündliche Überlieferung und Volksläufigkeit,
3. Aufgabe der Volksballade im geselligen Leben.

IV. Die Volksballade, eine selbständige Gattung:
1. Definition,
2. Bestimmung von Gruppen,
3. Einzeluntersuchungen.

V. Der Liedcharakter der Volksballade.

Auf verschiedenen Wegen suchen seit über hundert Jahren Dichter und Gelehrte die wahre Anschauung von der Volksballade und versuchen sich auch an der Lösung des Balladenproblems, wie ich es in seiner Vielgestalt kennzeichnete. Von den aufgeführten Fragen ist immer die eine oder die andere für die zentrale oder primäre gehalten worden. Aus der zentralen Stellung einer Frage erklären sich die

zur Lösung des Balladenproblems überhaupt angesetzten Methoden.[1]) Gelehrte, welche die Frage nach dem Ursprung für die zentrale halten, werden nach literarhistorischer[2]) und psychologischer Methode verfahren; die Erforschung der Volksläufigkeit zwingt zur struktur- und stilkritischen Untersuchung der Fassungen nach literarwissenschaftlicher[2]) Methode. Ich bin überzeugt, dafs gerade die noch wenig erprobte literarwissenschaftliche Methode das Balladenproblem seiner Begrenzung und Lösung zuführen kann.

Im ersten Hauptteil versuche ich, die bedeutenderen Untersuchungen über englisch-schottische Volksballaden systematisch zu besprechen. Die vollständige Darstellung der gesamten Balladenliteratur bei Hustvedt dient mir als Grundlage. Hustvedt schreibt eine große Biographie aller Balladensammler und -forscher und zeigt uns, wie jede Zeit immer andere Fragen und Gesichtspunkte in den Vordergrund stellt. Demgegenüber kommt es mir auf den systematischen Zusammenhang der Fragen an.

Ich werde mich nicht in eine Polemik einlassen. Die in jahrzehntelanger Arbeit gewonnenen Ergebnisse von Child, Hart, Kittredge, Gummere, Cecil Sharp und ihrer Gegner Henderson, Louise Pound könnten nur in einer sehr eingehenden Untersuchung besprochen werden.

Ich habe den Plan gegen zwei Autoritäten, John Meier und Kaarle Krohn, zu verteidigen. Die großen Vertreter der deutschen und finnischen Volksliedforschung fordern auf,

---

[1]) Allerdings unterliegen auch wissenschaftliche Methoden der Mode. Eine bestimmte Methode (sei es die der Motivvergleichung, die biographische oder die stilkritische Methode) wird als Rezept für alle wissenschaftlichen Nöte verschrieben. Vielleicht gelingt es aber auf diese Weise, einen Gegenstand von allen Seiten zu sehen.

[2]) Ich treffe die Unterscheidung *literarhistorisch* und *literarwissenschaftlich* in folgendem Sinne: Während die Literarhistorie ihr Denkmal als Glied in einem Nacheinander oder Nebeneinander von Formen, Stoffen und Problemen und aus seiner Geschichtlichkeit und Biographie zu erklären sucht, richtet sich die Literarwissenschaft auf das Phänomen selbst, erklärt es als wirkenden Organismus, ohne damit natürlich seinen jeweiligen Zeitbezug zu leugnen. In dieser Gegenüberstellung wird die Notwendigkeit beider Methoden erkannt.

endlich an die Stelle des Theoretisierens die „mikroskopische“ Spezialuntersuchung zu setzen.[3])

Wenn ich es dennoch unternehme, zunächst einmal die Fragen aufs neue und in gebührenden Zusammenhang zu stellen, so habe ich zweierlei zu meiner Verteidigung zu sagen:

1. Bewufst oder unbewufst liegt jeder Einzeluntersuchung ein System von Fragen, eine Theorie und eine mehr oder weniger klare Vorstellung ihrer Lösung zugrunde. Selbst das Bereitstellen von Einzeltatsachen geschieht schon im Rahmen einer Theorie.

2. Die englisch-schottischen Volksballaden heben sich deutlich aus der übrigen Volksdichtung heraus. Ihre Problematik ist bisher nur als Geschichte der Balladensammler und -forscher von Hustvedt dargestellt worden. Die vorhandenen Einzeluntersuchungen sind meist ohne System, d. h. sie operieren mit ungeklärten oder nicht als problematisch erkannten Grundbegriffen.

John Meiers Methode[4]) ist für englisch-schottische Volksballaden undurchführbar: für keine der bedeutenden

---

[3]) „Aber ich mufs daran festhalten, was ich schon im Jahre 1905 (*Kunstlieder im Volksmunde*, S. *7f.) geäufsert habe, dafs es nicht den geringsten Zweck hat, immer und immer wieder Zeit und Arbeit darauf zu verwenden, die alten Fragen aufbauend und abwehrend zu erörtern, wenn nicht zugleich frisches Material zu ihrer Entscheidung beigebracht wird. Es führt auf jeden Fall die wirkliche Erkenntnis keinen Fufs breit näher, wenn das gleiche, schon oft Vorgebrachte stets von neuem mit immer lauterem Tone und sich steigernder Bestimmtheit wiederholt und seine Richtigkeit apodiktisch, ich möchte sagen *ex cathedra*, behauptet wird.“ Meier, *VL-Studien*, Vorwort. „Es ist Zeit, vom Philosophieren und Mythologisieren zur realen Auffassung und zur mikroskopischen Spezialuntersuchung des vorhandenen Materials überzugehen, um aus den Einzelresultaten den Tatsachen entsprechende, haltbare allgemeinere Schlüsse ziehen zu können.“ Krohn 166.

[4]) Wenn John Meier einmal versuchte, seine hinsichtlich Methode vorbildlichen und im Ergebnis einwandfreien Untersuchungen an wertvollen Vertretern der Volksliedgattung anzustellen! „. . . einen Stilcharakter wird man nicht aus nivellierenden Randprodukten, sondern nur aus den reifen Schöpfungen der Gattung bestimmen“. Pongs *Methode* 277. — Im *Jahrbuch für Volksliedforschung* soll das ungeheure Variantenmaterial des *deutschen Volksliedarchivs* ausgewertet werden. Die ersten drei Bände machen einen vielversprechenden Anfang, weil sie aufser den Monographien des Einzelliedes auch der Klärung von Grundbegriffen gewidmet sind.

Childballaden dürfen wir mit Sicherheit behaupten, dafs eine der überlieferten Fassungen die Ausgangsfassung sei; es besteht auch wenig Aussicht, das Anfangsglied einer solchen Kette zu entdecken. M. E. hätte die Ausgangsfassung einer Volksballade so wenig ähnlich gesehen, dafs Child sie überhaupt nicht aufgenommen hätte.

Kapitel I. Vorfrage: Zuverlässigkeit des Textes.

Kritische Beleuchtung der Textgestalt ist Voraussetzung jeder philologischen Arbeit; Verläfslichkeit der Balladenausgaben und Herausgeber und ihrer Quellen ist zu prüfen.

Die Geschichte der Balladenausgaben ist die Geschichte dessen, was man als gute Volksballade ansah. Das Bemühen aller Balladenherausgeber war, einen guten Text zu geben. Auch die heutige Forschung ist noch nicht darüber einig, wie ein guter Volksballadentext auszusehen habe und ob man diese Bezeichnung überhaupt wählen durfte; ganz im Gegensatz zu den meisten frühen Sammlern setzt die philologische Forschung gut = zuverlässig.

Eine Volksballade ist uns dann am besten erhalten, wenn sie in möglichst vielen vollständigen Fassungen vorliegt. Jede Volksballade mufs notwendig in der Vielheit ihrer Fassungen gedacht werden. Die Anzahl der Aufzeichnungen ist natürlich zufällig.

Als Kunstwerk aber kann eine Ballade mit wenig Versionen oder sogar in fragmentarischer Gestalt derjenigen mit zahlreichen Fassungen weit überlegen sein.

§ 1. Bedingungen für die Zuverlässigkeit eines Balladentextes.

Wir nennen einen Balladentext unter drei Bedingungen zuverlässig.

1. Der Herausgeber muß seine Quelle unvoreingenommen (ohne Konstruktion nach einer Wertung oder Theorie), also wortgetreu herausgegeben haben.

2. Die Quelle muß einer Überliefererreihe der *lebenden Volksballade* angehören; die Volksballade lebt nur, solange sie eine notwendige Funktion in einer Volksgemeinschaft ausfüllt und in der mündlichen Tradition steht.

3. Der Gewährsmann des Aufzeichners sollte ein Glied der Volksschicht sein, in der die Volksballade überliefert wurde und ,,entstand"; die Gewährsmänner dürfen nicht befangen sein.

Diese Bedingungen für eine verläfsliche Aufzeichnung gelten für jede Art von Volksdichtung. Wir besitzen für die englisch-schottischen Balladen im *Child* das kritische Sammelwerk, das jeder philologischen Anforderung gerecht wird.

§ 2. Francis James Child.

Childs Textausgabe der *English and Scottish Popular Ballads* (1882—98) blieb die Grundlage jeder weiteren Veröffentlichung und bleibt die Grundlage jeder wissenschaftlichen Arbeit über Volksballaden. Dieses Werk war zum Teil die Frucht von Childs Studienjahren in Deutschland[1]); die heutige Anlage des Werkes wurde aber mafsgebend durch den dänischen Gelehrten Grundtvig bestimmt, der in *Danmarks Gamle Folkeviser* das Vorbild einer kritischen Liedersammlung aufgestellt hatte. Im ganzen konnte Grundtvig mit Recht auf das Childsche Werk in väterlichem Stolz blicken. Er schreibt im Brief vom 23. I. 83 an Child: 'I hope you will not misjudge my expression, when I say that I look upon your work with some feeling of paternal pride, and perhaps a bit of national vanity, seeing the plan and the principles of editing and illustrating popular ballads, fostered by me 35 years ago, now universally acknowledged and even carried into execution on the other side of the ocean.'[2])

Childs vornehmste Sorge war es, zuverlässige Texte zu bieten.[3]) Erst nach der Veröffentlichung des Percy-Foliomanuskripts durch Hales und Furnivall standen Child eine grofse Zahl solcher Texte zur Verfügung.[4])

---

1) Kittredge, *Child* XXV; Hustvedt II, 207.

2) Hustvedt II, 296f.; vgl. § 15.

3) '. . . His first care was to secure trustworthy texts'. Kittredge, *Child* XXVII².

4) 'The publication of the Percy MS. not only put a large amount of trustworthy material at the disposal of Mr. Child; it exposed the full enormity of Bishop Percy's sins against popular tradition. Some shadow of suspicion inevitably fell on all other ballad collections.' Kittredge, *Child* XXVII².

Bei der Auswahl für seine Sammlung liefs sich Child von einem — sicher sehr fein entwickelten — Spürsinn leiten[5]: er spürte die Echtheit einer Volksballade: Prinzipien der Auswahl würden das Bestehen der Definition *Volksballade*, d. h. im Grunde eine Lösung des Balladenproblems vorausgesetzt haben; Child hat diese Definition leider ebensowenig gegeben wie die Charakteristik der einzelnen Herausgeber und ihrer Gewährsmänner.[6] 'In a very real sense Child's theory determined the choice of texts and the texts again influenced the theory.'[7]

Die Leistung Childs besteht aber nicht allein in der Zusammenstellung aller bis 1894 gefundenen Fassungen von Volksballaden und in der kritischen Sichtung des Materials, sondern in der Heranziehung aller motivverwandten Lieder und Geschichten der Volksliteratur der Welt.[8]

So hat Child die Beziehungen zwischen der europäischen Volkskunst und den englisch-schottischen Volksballaden in einer Vollständigkeit aufgedeckt, dafs seine Nachfahren nur Einzelheiten bessern und hinzufügen konnten und könnten. Schon die dritte Gelehrtengeneration ist am Werke, seine kritische Sichtung und seine Sammlung zu vervollkommnen.

Aber auch bei den innerenglischen Balladen war die Herstellung der vollständigen Fabel durch Motivvergleichung der Varianten sein Hauptinteresse[9], bei Balladen mit aufserenglischen Varianten die Geschichte der Fabel und die volkskundlichen Grundzüge. So geben die Childschen Einleitungen

---

[5]) 'In reality a kind of instinct, it had been so cultivated by long and loving study of the traditional literature of all nations that it had become wonderfully swift in its operations and almost infallible. A forged or retouched piece could not deceive him for a moment; he detected the slightest jar in the genuine ballad tone.' Kittredge, *Child* XXX[1]; vgl. auch Hart, *Child* 792f. — In seiner Ehrenrettung Walter Scotts wendet sich Andrew Lang (*Scott* 19) gegen die Childsche Auswahlmethode (*Auld Maitland*): 'Child excluded the poem sans phrase. If he did this, like Falstaff "on instinct", one can only say that antiquarian instincts are never infallible'.

[6]) Vgl. jedoch Hart, *Child* 767, 804—807.

[7]) Hustvedt II, 224.

[8]) Kittredge, *Child* XXVIIff.

[9]) Child, der die Vollständigkeit aller Motive, d. h. den vollen Sinn einer Ballade zu entdecken sucht, die Fabel mit Haupt- und Einzelzügen, geht den Weg zurück, den die meisten Balladen in der mündlichen Überlieferung beschritten haben.

auf Fragen, die ihm selbst nahegelegen haben, reiche Auskunft. Für neue Fragestellungen mufs neues Material beigebracht werden: etwa für die Frage nach der Stilisierung (Struktur und Stil) und die Frage nach dem Liedcharakter der Volksballaden.

Im *Child* sind einige Grafschaften[10]) besonders stark, andere gar nicht vertreten. Dadurch könnte der falsche Eindruck erweckt werden, als ob in den süd- und mittelenglischen Grafschaften die Ballade nicht verbreitet gewesen wäre.[11])

Grafschaften mit besonders reicher Überlieferung, wie etwa Aberdeenshire, gaben den Volksballaden ein nur ihnen eignendes Gepräge. So wird sich der Charakter der Volksballade auch landschaftlich abwandeln; eine Norm der Volksläufigkeit zu bestimmen, wird hierdurch erschwert.[12])

§ 3. Die Fortführung des Childschen Werkes.

Literatur[1]):

1. Englisch-schottische Versionen, die nach Abschluß des Childschen Werkes herausgegeben wurden:

Lucy Broadwood, *Songs from Scotland and the North Country.* J. F. S. S. (= Journal of the Folk-Song-Society) Bd. V, 1914. (Überhaupt die vor allem nach der musikalischen Seite hin wichtigen Balladen- und Volksliedsammlungen dieser Zeitschrift.) — *Small Child.* — Greig-Keith. — Gavin Greig, *Folk-Song of the North-East* I, II. Peterhead 1914. — Sharp, *English F. S.* — Sidgwick.

2. Amerikanische Versionen: Eine fast vollständige Bibliographie findet sich in Barry, *Maine* 497—502.

Barry, *Maine.* — Campbell-Sharp. — Combs. — Cox. — Davis. — Gray. — A. P. Hudson, *Ballads and Songs from Mississippi,* JAFL (= Journal of American Folk-Lore) XXXIX (1926), S. 93—194. — G. L. Kittredge, *Ballads and Songs.* JAFL XXX (1917), S. 283—369. — Mackenzie, *Ballads.* — Pound, *Ballads.* — Smith, *Carolina B.*

---

[10]) Ein Drittel aller Versionen im *Child* stammt aus dem Nordosten Schottlands. (Greig-Keith XV.)

[11]) Cecil Sharp hat noch nach 1900 in Somerset unzählige Fassungen der Child-Balladen entdeckt.

[12]) Vgl. Greig-Keith XXXIVf.

[1]) In den einleitenden Literaturangaben werden die häufig genannten Werke nur mit Schlagwörtern angeführt; vgl. das Schlagwörterverzeichnis am Schlufs der Arbeit.

Im Mutterlande der Balladen übten Cecil J. Sharp in englischen Grafschaften[2]) und Greig und Duncan im nordöstlichen Schottland[3]) eine erfolgreiche Sammlertätigkeit aus.

Nur wenige amerikanische Versionen der englisch-schottischen Volksballaden hatten Child zur Verfügung gestanden. Zwanzig Jahre nach dessen Tode übergab C. Sharp in Gemeinschaft mit Campbell der weiteren Öffentlichkeit die erste geographisch begrenzte Sammlung amerikanischer Versionen.[4]) Die Aufzeichnungen in den Vereinigten Staaten und Canada sind noch nicht abgeschlossen.[5])

Die amerikanischen Forscher erhofften von dieser Bereicherung der Childschen Sammlung bedeutsame Aufschlüsse:

I. The relation of print and manuscript to oral tradition.
II. The interrelation between oral tradition and the 'popular ballad' style.
III. The origin of 'authorless' balladry.
IV. The function of music in the origin and perpetuation of ballads.
V. The social and geographical distribution of ballads.[6])

---

[2]) *Folk-Songs from Somerset.* C. Sharp, der Begründer der *English Folk Dance and Song Society*, war der erste Engländer, der die Erforschung und Belebung der Volkskunst zu seinem Lebenswerk machte. Im *Cecil Sharp House* liegen Bände und Bände wertvollen Melodiematerials, die auf einen wirklich geschulten Bearbeiter warten. Vgl. JEFSS VIII.

[3]) Diese Sammlungen sind sicherlich die wertvollste Ergänzung zum *Child.* — G. Humbert sucht bei einer Anzahl dieser Fassungen den Anteil zu bestimmen, den eine sekundäre Volksläufigkeit an der endgültigen Gestalt hatte.

[4]) O. D. Campbell and C. J. Sharp, *Folk-Songs from the Southern Appalachians.* Vordem waren wichtige Beiträge im JAFL veröffentlicht worden. Die geographische Begrenztheit einer Sammlung bietet der Forschung grofse Vorteile: Ton und Auffassung sind einheitlich, Gesetze der Umstilisierung und Kontamination lassen sich leichter finden als im grofsen Sammelwerk, in dem oft Fassungen des ganzen englischen Sprachgebiets nebeneinanderstehen. Eine Dissertation über diese Frage ist in Vorbereitung.

[5]) Von 1892 an erschienen in dem JAFL amerikanische Versionen: W. W. N., *Old English Songs in American Versions* Bd. V (1892), S. 325f.

[6]) J. M. Belden, *Balladry in America*: JAFL XXV (1912), S. 19.

Die Geschicke der *English and Scottish Popular Ballads* in Amerika werden von Louise Pound in der *History of American Literature* treffend geschildert.[7])

Diese neue Variantenfülle ist in erster Linie dem Forscher willkommen: je zahlreicher die Varianten einer Volksballade in einem Distrikt oder im ganzen Sprachgebiet aufgezeichnet sind, um so klarere Einsicht vermitteln sie in das Wesen der Volksläufigkeit einer Ballade. Trotz ihres Umfanges aber enthalten die amerikanischen Sammlungen nur wenige Vertreter des grofsen Stiles und nur wenige *positive Varianten*; sie sind in künstlerischer Hinsicht nur die spärliche Nachlese einer grofsen Ernte.[8])

Bedeutend besser sind die in Amerika aufgezeichneten Melodien. Diese Tatsache ist um so wichtiger, als der *Child* eine der Textausgabe entsprechende Melodienergänzung noch nicht gefunden hat. Greig und Sharp waren zwar im Gegensatz zu Child hauptsächlich an den Balladenmelodien interessiert und bringen aus diesem Grunde die Einheit von Melodie und Wort, den Liedcharakter der Volksballade, in der Anlage ihrer Sammlungen zur Geltung.[9]) Wir brauchen jedoch zur Melodienvergleichung eine Fülle von Varianten. Die Herausgeber der *British Ballads from Maine*[10]) folgten Greig und Sharp. 'Yet in some respects it has been impossible to be bound by Professor Child. The study of ballad music was outside his chosen field. Though he gathered some records of melodies with his texts, he did not weigh them. Now, for the first time, except in the late Gavin Greig's Last Leaves

[7]) Pound, *Oral Lit.* 508.

[8]) 'The general trend is toward degradation, not improvement, by the process of oral preservation and transmission.' Pound ebd. 509. — Bei Betrachtung der amerikanischen Versionen scheint der deutlich einseitige Ausspruch Naumanns über die deutsche Ritterballade (wohl aus dem Ressentiment der Nachkriegsjahre erwachsen) wahr zu sein: „Heroisches und Tragisches gehen unter den Händen des Volkes verloren, Sentimentalität, Übertreibung, innere Unwahrheit setzen ein." (*Deutsche Volkskunde*[2] 122.) — 'Serious or tragic stories hardly play any part in the song of our own time.' Pound, *Ballads* XIX. Allerdings heben sich einige Fassungen aus Virginia (Davis) vorteilhaft heraus.

[9]) Vgl. § 17.

[10]) Barry, Eckstorm und Smyth.

of Traditional Ballads, and in the Journal of the Folk-Song-Society, the ballad is regarded as an organic whole, text and melody receiving equal attention.'[11])

Leider wurden die Melodien hastig aufgezeichnet und sind darum nicht zuverlässig.[12]) Barrys Essay *The Music of the Ballads* hingegen ist das reife Endglied einer Reihe eigener Beiträge zur Volksmusik.[13])

Soll aber der *Child* Grundlage der Balladenforschung bleiben, muß ihm eine kritische Melodiensammlung zur Seite stehen, die zunächst einmal die in vielen Sammlungen zerstreuten Melodien kritisch sichtet und geordnet herausgibt.[14])

§ 4. Zuverlässigkeit der Herausgeber.

Literatur:

1. Einige wichtige Einzelausgaben, deren Volksballaden schon im *Child* enthalten sind:

Peter Buchan, *Ancient Ballads and Songs of the North of Scotland. Reprinted from the Original Ed. of 1828.* Edinburgh 1875. — W. Christie, *Traditional Ballad Airs,* T. II. Edinburgh 1876. — Dalrymple. — Robert Jamieson, *Popular Ballads and Songs, From Tradition, Manuscripts, and Scarce Editions, with Translations of Similar Pieces from the Ancient Danish Language.* Edinburgh 1806. — G. R. Kinloch, *Ancient Scottish Ballads, Recovered from Tradition, and never before published: with Notes, Historical and Explanatory: and an Appendix, containing the Airs of several of the Ballads.* London 1827. — Motherwell. — Percy, *Reliques of Ancient English Poetry,* nach der 1. Ausgabe von 1765, hsg. von M. M. Arnold Schröer, Berlin 1893. — Percy, *Folio.* — John Pinkerton, *Select Scotish Ballads.* 2. Ausg. 1783, vol. I Scotish Tragic Ballads. — Joseph Ritson, *Ancient Songs and Ballads from the Reign of King Henry II. to the Revolution.* 1. Ausg. 1790; 3. Ausg. carefully revised by W. Carew Hazlitt, London 1877. — Ritson, *Ancient P. P.* — Ritson, *Robin Hood,* 1. Ausgabe 1795, reprint London 1820. — Scott, Henderson. — Ch. K. Sharpe, *A Ballad Book,* London 1823.

2. Darstellung und Kritik der Herausgeber und ihrer Ausgaben:

Brandl, *Grundrifs.* — Child, *W. W.* (Buchan). — D. Cook, *Annotations of Scottish Songs by Burns.* Dumfries 1922. — Elliot, *Trustworthiness.* — Elliot, *Border Ballads.* — Fairley. — J. W. Hales, *The Revival of Ballad-Poetry in the Eighteenth Century.* In: *Bishop Percy's Folio Ms.*

[11]) Barry, *Maine,* Vorwort XVIIf.

[12]) Vgl. die Besprechung des Buches in T. L. S. 6. Febr. 1930.

[13]) Phillips Barry, *Folk-Music in America; The Origin of Folk-Melodies; Some Aspects of Folk-Song*: JAFL 22 (1909), S. 72ff.; 23 (1910), S. 440ff.; 25 (1912), S. 274ff.

[14]) Vgl. § 17.

Ballads and Romances vol. II, V—XXXI. — Hecht, *Herd.* — Hecht, *Percy-Shenstone.* — Hecht, *Schottische Balladensammler.* — Hustvedt I. — Hustvedt II. — Lang, *Scott.* — Walter Scott, *Essay on Popular Poetry.* 1830. (Abgedruckt in Hendersons Ausgabe 1902. Bd. I, S. 1—54.) — F. B. Snyder, *Notes on Burns and the Popular Ballads.* JEGPh XXVII (1918), S. 281—288. — Ussing. — Walker. — A. Keith. In: Greig-Keith XIXff.

Wie schon hervorgehoben, wird eine Struktur- und Stiluntersuchung der Volksballaden zunächst die Zuverlässigkeit der Herausgeber, ihrer Gewährsmänner und ihrer Ausgaben kritisch beleuchten müssen, so dafs dann bei einem Fassungsvergleich Fassungen nicht als A, B, C[1]), sondern in ihrer Bezogenheit auf Ort, Zeit, Volksschicht, Überlieferung und Überlieferer betrachtet werden. Child hat wohl eine Auswahl getroffen und die unechten Balladen und Fassungen nicht aufgenommen; aber auch die aufgenommenen Fassungen sind in recht verschiedenem Grade echte Volksüberlieferung. Zunächst war die Einstellung der ersten Herausgeber zu ihrem Material eine grundsätzlich verschiedene.

'. . . from Professor Child's comments and skilful undoings of much of their work one might put together fairly complete accounts of the methods of Percy, Scott, Jamieson, Buchan, and the rest.' [2])

Percy ist von seiten der Balladen-Philologen häufig ungerecht beurteilt worden. Gewiß ist er der Verpflichtung, die der Besitz des Folio-MS. auferlegte, im philologischen Sinne des selbstlosen Treuhänders nicht gerecht geworden. Man lese aber seinen Briefwechsel mit Shenstone und die ausführliche Darstellung bei Hustvedt[3]), um das Ethos zu begreifen, das Percy beherrschte.

Nach der Herausgabe des *Percy-Folio-MS.* wurde ersichtlich, in wie hohem Mafse Percy auch die Volksballaden des

---

[1]) Fast allgemein hat man sich daran gewöhnt, die Child-Versionen nur nach dem Buchstaben anzuführen. Meines Wissens entgeht nur Wimberly dieser nivellierenden Betrachtungsweise, indem er von *Motherwell-Text, Scott-Version* usw. spricht, jetzt auch Humbert und Gerould. G. Humbert prägt den Ausdruck Überlieferungsreihe; für jede Fassung ist die Stelle auszumachen, an der sie in einer Überlieferungsreihe steht.

[2]) Hart, *Child* 767. Die ausführliche Kritik finden wir bei Hustvedt I und II.

[3]) Hustvedt I, Kap. V.

MS. nach seinen eigenen Kunstanschauungen verändert hatte.[4]) Unvermeidlich fiel auf alle anderen Balladensammlungen ein Schatten von Verdacht.[5]) Und dieser Verdacht bestand in den meisten Fällen zu Recht.[6]) Und selbst die Balladen des *Percy-Folio-MS.* sind wohl nicht unmittelbar aus der mündlichen Tradition aufgezeichnet worden. 'It is note-worthy that even the best of the Percy MS-ballads are more unmetrical than the traditional ballads of a century later.'[7]) Gerade die Varianten des *Percy-Folio-MS.* lassen oft Zeichen der Volksläufigkeit vermissen (vgl. Hauptteil II).

Herd[8]) und Ritson waren die ersten, die ihre Texte in bewufster Verantwortung und philologischer Treue herausgaben. Dem Eiferer Ritson[9]) ist es zu danken, dafs sich die Editoren gegenüber der Textgestalt mehr und mehr verantwortlich fühlten.

Burns und besonders Scott waren als Künstler an der Balladenkunst überhaupt interessiert und sahen ihre Aufgabe als Editoren darin, die künstlerische Einheit der Volksballade „wiederherzustellen". Ihre Methode war nicht philologisch, sondern künstlerisch bestimmt. Die Verläfslichkeit Walter Scotts bildet das Thema der Kontroverse Andrew Lang gegen F. W. Elliot.[10]) Lang schreibt 'in defence of Scott's literary morality': 'About my side it is "about" the veracity of Sir Walter Scott.'[11]) Immerhin kennzeichnet Lang Scotts Verfahren als Herausgeber von Volksballaden wie folgt: Es handelt sich um '. . . copies from recitations procured by James Hogg or Will Laidlaw, and possibly or probably each of these men emended the copy he obtained; while Scott combined and emended all in his published text.

---

[4]) Vgl. hierzu Willinsky. [5]) Kittredge, *Child* XXVII.

[6]) Brandl, *Grundrifs* § 15—17. [7]) Moore, *Transmission* 394.

[8]) *Songs from David Herd's MSS* ed. with Introduct. and Notes by Hans Hecht, Edinburgh 1904. Vgl. Hustvedt I, 237f.

[9]) Ritson über Pinkerton: '. . . this man is what the courtesy of the age calls a gentleman . . . if he had used the same freedom in a private business, which he has in poetry, he would have been set in on a pillory, and in fact, to call such an infamous impostor by his very worst, but true title, were but justice to society.' Zitiert nach Mark 59.

[10]) Elliot, *Trustworthiness, Border B.*; Lang, *Scott.*

[11]) Lang, *Scott* 1.

. . . We now understand Scott's methods as editor. They are not scientific; they are literary.' 'Thus, having three ballads of rescues, in similar circumstances, with a river to ford, Scott confessedly places that incident where he thinks it most "poetically appropriate".'[12])

Scott selbst verurteilte später seine Methode, Versionen für die *Minstrelsy* kombiniert zu haben. Dies geht aus einem späten Brief an Motherwell hervor: "In fact I think I did wrong myself, in endeavoring to make the best possible set of an ancient ballad out of several copies obtained from different quarters, and that, in many respects, if I improved the poetry, I spoiled the simplicity of the old song . . . .'[13])

Trotz Jamiesons Beteuerung[14]), seine Fassungen seien so echt wie Volksfassungen nur sein können, sind auch seine Fassungen nicht zuverlässig.[15]) Allerdings mag die ,,Schuld" der Vervollständigung von Volksfassungen nicht Jamieson selbst, sondern die hochgebildete Mrs. Brown aus Falkland treffen, deren gutem Gedächtnis[16]) seine besten Fassungen und viele Walter Scotts zu danken sind. Hustvedt bezeichnet sie als '. . . that fountain head of ballad texts . . .'.

,,Eine neue Richtung setzte aber erst um 1824 ein, und zwar ging sie auf unbedingte Treue in Wiedergabe des Gehörten."[17]) Wir können die Zuverlässigkeit von Mother-

---

[12]) Lang, *Scott* 11, 14.

[13]) Zitiert nach Grundtvigs Brief an Child vom 9. VII. 1874 (Hustvedt II, 267). — Vgl. auch Hustvedt II, 76. — Im Streit um die Verläſslichkeit Walter Scotts stellt sich Hustvedt II, 33 auf die Seite Andrew Langs: 'I prefer to believe, with Andrew Lang and many others, that he did not foist upon the public as traditional any ballad wholly of his own fabrication.'

[14]) Jamieson, *Popular Ballads and Songs* IX: 'As to the "authenticity" of the pieces themselves, they are as authentic as traditionary poetry can be expected to be; and their being more entire than most other such pieces are found to be, may be easily accounted for, from the circumstance that there are very few persons of Mrs. Browns abilities and education, that repeat popular ballads from memory. She learnt most of them before she was 12 years old . . .' (Von mir hervorgehoben.)

[15]) Child II, 260. Vgl. Hustvedt II, 55—60.

[16]) Vgl. Keiths kurze Lebensbeschreibung von Mrs. Brown in Greig-Keith, XVII. Vgl. Jamieson a. a. O. VIIIff.

[17]) Brandl, *Grundriſs* § 18.

well und Sharp und auch von Kinloch gelten lassen, die unbedingte Zuverlässigkeit Buchans müssen wir in Frage stellen. Buchan behauptet zwar, er habe seine Balladen unverändert der Öffentlichkeit übergeben.[18]) Doch wurden er und sein späterer Gewährsmann James Rankin fast allgemein verdächtigt, Volksballaden gefälscht zu haben.[19]) Gegenüber der *artificial vulgarity* der Buchan-Fassungen hebt Child im Brief an Grundtvig vom 8. Mai 1874 die unbedingte Zuverlässigkeit der Kinlochschen Versionen hervor: 'How is it that Kinloch's ballads, which were also gathered in the North of Scotland, and which are given without the slightest editorial interference, show nothing of the kind?[20]) Buchans Landsleute haben seine Ehrenrettung unternommen.[21]) Erst eingehende Analyse des Baus und Stils der Volksballaden aus Aberdeenshire können erweisen, ob Buchan (bzw. seine Gewährsleute) mit Recht oder Unrecht beschuldigt wird. Die Dissertation von G. Humbert bedeutet schon einen Vorstofs in dieser Richtung.

---

[18]) 'The Ballads themselves are faithfully and honestly transcribed, and given as taken down from the mouths of the reciters: they have suffered no change since they fortunately were consigned to me by their foster parents.' Buchan, *Ancient Ballads* XII.

[19]) Child II, 18 §: '. . . James Rankin, "the blind beggar whom I kept travelling through Scotland, collecting ballads for me, at a heavy expense" (frontispiece to Buchan's MSS, vol. I). A large part of Buchan's ballads have the mint-mark of this minstrel beggar and beggarly minstrel, who collected for pay. No confidence can be placed in any of his readings: his personal inspiration was too decided to make him a safe reporter.' — Child V, 178 über Child Nr. 302: 'It may also, and more probably, be the effort of some amateur balladmonger in northern Scotland whose imagination was unequal to the finishing of the inane story which he had undertaken.' — Vgl. auch Child II, 342; IV, 178; V, 180 usw. Vgl. Child, *W. W.* Mir scheint es, als ob Keith Childs Stellung zu Buchan falsch interpretiere. Vgl. Greig-Keith XXXf. — Hierzu vgl. G. Humbert 73—88.

[20]) Hustvedt II, 264, auch 73.

[21]) Walker. — Greig-Keith XIX, XXVIII. — Keith führt die Zeugnisse Motherwells und Grundtvigs über Buchan an, die seine Zuverlässigkeit bezeugen sollen. — Grundtvig verteidigt Buchan gegenüber Child am 2. VI. 1872: 'And besides, very often what now to delicate eyes and ears may seem "vulgar", is in fact of the old stamp, retaining the features and phrases of the higher classes in the middle ages.' Hustvedt II, 249.

Wir haben also nur bei folgenden Sammlungen vor Child die Gewiſsheit, daſs sie getreulich nach der Volksüberlieferung aufgezeichnet sind: Herd, Ritson, Kinloch, Motherwell, Ch. K. Sharpe. Die künstlerisch wertvollsten Fassungen zwischen 1765 und 1867 (Veröffentlichung des Folio-MS) wurden zweifellos von Scott und Jamieson herausgegeben.

In einigen Fällen sind nicht die Herausgeber (Jamieson, Buchan), sondern ihre Gewährsleute (Mrs. Brown, James Rankin) für allzu individuelle Fassungen verantwortlich. Das Urteil Childs läſst sich dahin zusammenfassen, daſs er all diejenigen Versionen für *genuine and trustworthy* hält, deren Gewährsleute noch einer Gemeinschaft als *knitters and weavers* angehören.[22])

Hiergegen kann man einwenden: Menschen, die dem Existenzgehalt der schottischen Ballade, dem tragisch-heroischen Lebensgefühl, fernstehen, sind ungeeignet, Balladen dieser Art zu überliefern; während der Weitergabe werden die Balladen dem Geschmack und dem Fassungsvermögen der Überlieferer angepaſst und damit häufig des Balladenmäſsigen beraubt. Childs Theorie vom Ursprung der Ballade gerät in Konflikt mit dem, was er sich unter einer guten Volksballade vorstellt.

§ 5. Die Geschichte der Balladenaufzeichnungen vor Percy.

Literatur: Hustvedt I.

Volksballaden finden sich in MSS des 15. und 16. Jahrhunderts[1]), auf den sogenannten *broadsheets* (den Einblattdrucken, d. h. einseitig bedruckten Flugblättern) des 16. und 17. Jahrhunderts[2]), in Schauspielen und Opern des 17. und 18. und in Anthologien des 18. Jahrhunderts. Man hat zu prüfen, welche dieser Aufzeichnungen verläſslich sind, d. h. welche direkt aus der mündlichen Überlieferung stammen, welches Interesse die Herausgeber an Volksballaden haben, daſs sie die Balladen ihren Sammlungen oder Werken einfügten.

---

[22]) Nach Hart hält Child die Balladen für die besten, die 'purely through the mouths of unlearned people' tradiert werden. Hart, *Child* 759. — '. . . a corruption that one would have hardly looked for "from the spinning wheel".' Child II, 399.

[1]) Vgl. Hustvedt I, 32. [2]) H. E. Rollins. Vgl. § 13, 5.

In den MSS sehen wir dieses besondere Interesse aus dem Charakter der übrigen Stücke, die in dem gleichen MS erschienen.[3]) Alle früheren Balladenaufzeichnungen (vor 1550) tragen kaum den Charakter der Volksläufigkeit[4]), den meine Arbeit für das Gros der Childballaden (die schottische Gruppe) zu umreiſsen sucht; es ist darum schwer zu entscheiden, ob diese Fassungen echt im Sinne der Volkstradition sind. Jedenfalls scheinen sie aus unmittelbarem Interesse am Erzählten, nicht wegen ihrer Besonderheit als Volksgut aufgenommen worden zu sein.

Aus Bryants Untersuchung geht zweierlei hervor: Childballaden gehörten nicht zu den Lieblingsliedern im 16. Jahrhundert[5]), jedenfalls nicht in Südengland.[6]) Die Zeugnisse der Elisabethaner gegen die Balladen beziehen sich nicht auf die Volksballaden. 'I doubt, therefore, very much if, with the exception of Sidney's praise, any of the Elizabethan accounts of ballads and ballad singers were written with Child ballads in mind.'[7]) Rollins bringt zahlreiche Zeugnisse für die Auffassung der Elisabethaner von den Einblattdrucken bei. Die Anspielungen Shakespeares richten sich fast durchweg gegen die *Zeitungs*ballade, nicht gegen die Ballade vom *Child-Typus*. 'It was to the News-Ballads that all of Shakespeare's contemptuous references were made.'[8]) Ben Jonson drückt seine Verachtung für die *Ballads* in besonders humorvoller Weise aus: 'Ben Jonson, who was intensely disgusted because poetry was confused with "the abortive and extemporal din of balladry", told Drummond of Haw-

---

[3]) Bryant hat die frühen Aufzeichnungen wieder in ihren Zusammenhang gestellt und aus dem verwandten Charakter der im gleichen MS enthaltenen Stücke erklärt.

[4]) Vgl. die Childballaden Nr. 1, 22, 111, 115, 119, 121, 162 (*Small Child* XIIIf.), die der Blütezeit der englischen Ballade im 15. Jh. angehören.

[5]) '. . . the vast bulk of the songs and ballads of that age were far different from the Child ballads.' Bryant 181.

[6]) 'My own conclusion — oft arrived at — is, therefore, that the Childballads were not much current in southern England." Bryant 192. In Mittel- und Südengland trat der Verfall der Volksballade schon vom 16. Jh. an ein, gleichzeitig mit dem Verfall der Freibauernschaft als Kriegerkaste. [7]) Bryant 192.

[8]) Rollins, *B. B.* 333. Vgl. weiter ebd. 277f., 300, 311.

thornden a yarn about a man who lighted his pipe with a ballad and who, having a sore head the next day, swore he had a great singing there and thought the pain was due to the ballad.' [9])

Nur weitere Einzeluntersuchungen, die noch über die Forschungen Hustvedts hinausgehen, können ergeben, welche Bedeutung die Childballade für Volksschauspiel, Drama und später für die Oper hatte; es wird sich natürlich um wechselseitige Beeinflussung handeln: Motive und Melodien aus der Bühnenkunst dringen dann wieder in Volksballaden ein.

Zu beachten ist, dafs in dieser Frage der Robin-Hood-Zyklus und die ihm verwandten *Outlaw*-Balladen Mittel- und Nordenglands eine von den heroisch-tragischen Childballaden gesonderte Geschichte zeigen.

Seit Addisons Äufserungen im *Spectator* erscheinen Childballaden regelmäfsig in Anthologien; inwieweit sie von Herausgebern umgemodelt worden sind, müssen Einzeluntersuchungen erweisen. Eine ausführliche Darstellung über Addisons Verhältnis zur Volksballade findet sich im dritten Kapitel bei Hustvedt I.

1719 veröffentlicht Thomas Hearne in *Guilielmi Neubrigensis Historia sive Chronica Rerum Anglicarum* die A-Version von *The Hunting of the Cheviot*: 'Perhaps this influence, among others, may be seen in "A Collection of Old Ballads", which appeared in two volumes in 1723, to which a third was added in 1725. This work, commonly attributed to Ambrose Philips, was the first of its kind, aside from the garlands, to be printed in English.' [10])

Die Geschichte der Balladensammlungen steht in den beiden aufschlufsreichen Bänden von Hustvedt; diese Geschichte erreicht einen gewissen Abschlufs durch das monumentale Werk von F. J. Child. Ich ging von Child aus und verfolgte die Entwicklung bis zur Gegenwart und zurück bis zu den Anfängen der Sammlertätigkeit.

Die Geschichte der Einblattdrucke aus dem 15. bis 19. Jahrhundert hat schon ihren Historiker in H. E. Rollins gefunden.

---

9) Rollins 331. 10) Hustvedt I, 98.

Kapitel II. Die Vorgeschichte der englisch-schottischen Volksballaden.

Literatur: Vgl. unter § 14. Dazu Steffen. — Bryant. — Ker, *History*. — Züge.

Die englisch-schottische Volksballade ist eine Liedgattung, die in klarer Ausprägung erst vom 17. Jahrhundert an in England aufgezeichnet wurde, die mit Sicherheit aber schon im 15. Jahrhundert existierte. Als Liedgattung ist der *Child-Typus* der Volksballade eine Gattung für sich.

Es gibt keinen einheitlichen „Ursprung" der englisch-schottischen Volksballade. Motive und Fabeln verschiedenster Herkunft werden in Balladenform erzählt. '. . . ballad origins would be found to have been plural and complex. It is little likely that ballads as we know them could be traced to anything like a common ancestry.' [1])

Es bestehen drei Möglichkeiten für die Entstehung der Volksballadengattung:

1. Die skandinavische Ballade (deren Blütezeit 200 Jahre vor der englischen liegt) kann in den (englischen und) schottischen Grafschaften, die in besonders enger Verbindung mit den skandinavischen Ländern standen, als ganze Liedgattung übernommen und weitergepflegt worden sein. Besonders die englischen Zweizeiler lehnen sich eng an die *Folkevise* an.
2. Heldenlied, höfisches Epos, Volksrätsel, -sage und -märchen mögen in England in einer Volksschicht umgeformt worden sein, in der diese Gattungen nicht heimisch waren und werden konnten; diese Schicht war aber stark genug, eine eigene Kunstform zu entwickeln.
3. Es könnte auch eine selbständige Schöpfung angenommen werden, die nur traditionelle Formen und Motive verwertet (mit Bestimmtheit bei den *Robin Hood Balladen*).

Die Beantwortung dieser Frage hängt damit zusammen, in welcher oder für welche Volksschicht die Ballade entstanden zu denken ist. Die Mannigfaltigkeit der Motive und der Gehalt lassen uns nach einer mittleren Schicht Ausschau

[1]) Hustvedt II, 14.

halten, deren Mitglieder die geistigen Güter der Vergangenheit und Gegenwart kannten, gleichzeitig aber im Volksleben verwurzelt waren.

§ 6. Die englisch-schottische Volksballade, eine Entlehnung aus dem Norden?

Literatur: Heusler, *B-Dichtung.* — Liestøl. — Mertens. — Steenstrup, *Danske Folkeviser.*

Diese Frage kann noch nicht beantwortet werden, wenn sie auch schon mehrfach beantwortet wurde: „Die Ballade als fertiges Kunstprodukt, d. h. die ausgebildete Form als solche hat sich in den skandinavischen Ländern entwickelt und ist von hier aus nach England verpflanzt worden. Die kulturellen und politischen Voraussetzungen hierzu waren gegeben.“ [1]) Peinecke kann seine Behauptung in ihrem ganzen Umfang durch die Beweisführung seiner Arbeit keineswegs stützen. Umfassend, ohne aber das Balladenproblem in seiner Vielgestalt durchdacht zu haben, ist die Dissertation von Käthe Mertens.[2]) Die Verfasserin findet direkte Abhängigkeit der englischen Fassungen von den dänischen „in allen Gruppen, bei denen überhaupt eine Verbindung nachgewiesen werden konnte, also bei allgemein-menschlichen, übersinnlichen, romanzenartigen und religiösen Balladen, in gleicher Weise bei den ältesten wie bei den jüngsten Überlieferungen“.[3]) K. Mertens stellt fest, „daß diese Gruppen also in England von Anfang an unter dänischem Einfluſs standen und die Blüte der englischen Balladenkunst ohne diesen Import überhaupt nicht möglich gewesen wäre“.[3]) Ihre Behauptungen gründen sich auf eingehende Kenntnis der nordischen und englischen Balladen und der Vorreden von Grundtvig, Axel Olrik[4]) und Child.[5])

---

[1]) Peinecke 41. Diese ungedruckten Dissertationen sind schwer zugänglich und ihre Resultate noch wenig beachtet.

[2]) *Entwicklung der englischen und schottischen Volksballaden im Verhältnis zu den dänischen Folkeviser.* MS Diss. Halle [1925].

[3]) a. a. O. 235.

[4]) K. Mertens kennt den Abschluſs der dänischen Sammlung nicht, den Grüner Nielsen besorgt hat.

[5]) K. Mertens' Resultat wird auch gestützt durch Johann Steenstrup, dessen spätere Arbeiten sie leider nicht benutzt hat. „Aber die Balladen

Sie kann aber über das in diesen Einleitungen Gesagte[6]) kaum hinausdringen, da sie mit den gleichen Methoden der Motivvergleichung und vergleichenden Volkskunde arbeitet. Ihre Analysen mit Hilfe der epischen Gesetze der Volksdichtung von A. Olrik sind mechanische Anwendungen eines Rezepts und verkennen den „arbeitshypothetischen Charakter" dieser „Gesetze". Vor allem verliert K. Mertens während der Strukturanalyse das eine große Ziel aus den Augen, die Entlehnungsfrage zwischen dem Norden und England zu klären.

Hustvedt[7]) faßt des jungen Grundtvig Anschauungen folgendermaßen zusammen: 'The best of the ballads of Britain, those of the Scottish Lowlands, took their rise in the region most intimately connected with Denmark, the real home of this kind of poetry.' Grundtvig vergißt hier die typisch englischen Balladen der ersten Blüteperiode, die älteren *Robin-Hood*-Balladen, *Chevy Chase* usw.

Liestøl, die norwegische Autorität in der Balladenforschung, betont den Zusammenhang [so die Verwandtschaft des Refrains[8]) und der Redewendungen[9]) und die Gleichheit der Situation[10])] in den englischen und nordischen Balladen und sieht die englisch-nordische Beziehung als Austausch einzelner Balladen, nicht als einseitige Entlehnung.

Ker stellt zwischen den dänischen und den französischen Balladen eine stärkere Entsprechung fest als zwischen den dänischen und englischen, vor allem hinsichtlich der Fabel.[11])

---

haben ein jüngeres Gepräge als im Norden, und ich kann die sehr allgemein verbreitete Auffassung (Olrik) nicht teilen, daß der Norden in bedeutendem Maße von England entlehnt haben sollte." (Steenstrup, *Danske Folkeviser* 396.) Steenstrup sieht wohl, daß die englischen Balladen den dänischen an dramatischer Kraft- und Gefühlstiefe am nächsten kommen, doch hält er die Stoffverwandtschaft für weit geringer und die Zeit einer Beeinflussung für weit beschränkter.

[6]) Olrik hielt die Dänen mehr für den nehmenden, Child für den gebenden Teil. Keiner der drei großen Forscher hat sich zu dieser schwierigen Frage ausführlich geäußert.

[7]) Hustvedt I, 15.

[8]) Liestøl 106—121.

[9]) Ebd. 108f., 112.

[10]) Ebd. 113f.

[11]) Ker, *History* 5.

Natürlich ist auch dieses Problem nur von Spezialuntersuchungen der Einzelballade her zu lösen.[12]) Doch gewinnt die Heranziehung aufserenglischer Fassungen erst Bedeutung — über die Feststellung von Motivbeziehungen hinaus —, wenn für das ganze Gebiet der Einzelballade die dem Volksumlauf am stärksten entrückte Fassung ermittelt wird.[13]) Nur bei derartigem Vorgehen kann festgestellt werden, inwieweit die Balladenliteraturen einzelner Länder voneinander abhängen. Die Entlehnungsfrage Dänemark—England ist höchst kompliziert; sie wird nicht durch Feststellung allgemeiner Motivbeziehungen gelöst werden. M. E. ist der schottische Zweizeiler mit Refrain aus Skandinavien entlehnt. Die typisch schottischen Liebesballaden verdanken ihre Fabeln z. T. der skandinavischen Ballade, ihre Strophenform zunächst auch der Kunsttradition des englischen Kreises (Balladen epischen Charakters, Chronikballaden, *Robin Hood* Zyklus), der von Skandinavien fast unbeeinflufst blieb.

§ 7. Vorgeschichte der Balladenfabel.

Literatur: Ker, *History*.— Mertens. — Steffen. — Züge. — Kiesmann, *Untersuchungen über die Motive der Robin-Hood-Ballade.* Diss. Halle 1895.

Eine bescheidenere Frage als die nach der Herkunft der Gattung der englisch-schottischen Volksballade ist

---

[12]) K. Liestøl, *De Two Systar* in: *Maal og Minne* (Kristiania) 1909, S. 37—51. — L. sieht den Ausgang für die Verbreitung dieser Ballade in England oder Schottland: ‘Hierfür ist die wahrscheinlichste Deutung die, dafs die Ballade [10] zunächst in England oder Schottland gedichtet wurde, sich dort in zwei Fassungen gespalten hat und diese beiden dann auf verschiedenen Wegen nach dem Norden gekommen sind, die eine nach Norwegen (Island, Faröer) und die andere nach Dänemark.“ In dieser Ballade sind so allgemein verbreitete Motive gestaltet (vgl. L. Mackensen), daß ein begrenzter Stammbaum sich nicht aufstellen läßt, vgl. allerdings Bolte-Polivka I, 276. — Eine gute Einzeluntersuchung liegt vor in Luise Boeck, *Zur Entwicklungsgeschichte der Earl Brand Ballade,* Diss. Ms. Marburg 1921. 7 A (und die zugehörenden Versionen) ist die einzige tragische Ritterballade in Zweizeilern.

[13]) Vgl. II. Hauptteil: Die Stilisierungstendenzen der Volksläufigkeit.

die Frage nach der Herkunft ihrer Fabeln[1]) und Formen.[2])

1. Die Childschen Einleitungen belehren über die verschiedenartige literarische Herkunft der Balladenfabeln, die Beziehungen von Volksballaden zu Heldenliedern, Romanzen und anderen Kunstformen der Oberschicht. Die Theorie, daſs eine groſse Zahl der englischen Volksballaden gekürzte (dem Geschmack eines anderen Publikums angepaſste) Epen sind, reicht schon in das 18. Jahrhundert zurück. 'Many of the romances, he[3]) believes, anticipating Scott's declaration in minstrelsy, were later broken down into ballads and so preserved in fragmentary form by tradition.'[4])

Hustvedt faſst die Auffassung Scotts folgendermaſsen zusammen: '. . . Kempion, he thinks to have been "an old metrical romance, degraded into a ballad, by the lapse of time and the corruption of reciters"; and in noting the similarity between Lord Thomas and Fair Annie and the Breton romance Lay le Frain, he makes the more comprehensive declaration that "the farther our researches are extended, the more we shall see ground to believe, that the romantic ballads of later times are, for the most part, abridgements of the ancient metrical romances, narrated in a smoother stanza and more modern language".'[5]) Das eigentliche Geheimnis bleibt

---

[1]) Es liegt im Begriff der Ballade, daſs sie eine Fabel erzählt. Das erkennt schon der erste Mitarbeiter Percys, Shenstone: 'I . . . am apt to consider a ballad as containing some little story, either real or invented.' Hecht, *Percy-Shenstone* 52. 'It is become habitual to me, to call that a ballad, which describes or implies some Action; on the other Hand, I term that a Song, which contains only an Expression of Sentiment.' Hustvedt I, 160 f.

[2]) Die Auseinanderlegung der Ballade in Fabel und Form besagt: Fabel und Form können ihre gesonderte Geschichte haben; der Ursprung der Balladen aber, die Gestalteinheit von Fabel und Form, läſst sich aus ihrer Geschichte nicht herleiten.

[3]) John Leyden, *Journal of a Tour in the Highlands and Western Islands of Scotland in 1800.* Interessante Episoden wurden aus Epen herausgenommen und für sich vorgetragen.

[4]) Hustvedt II, 53.

[5]) Nach Hustvedt II, 39. In diesem Zusammenhang sind die Worte des groſsen Volkskundlers Andrew Lang, *The Ballads* 524 zu beherzigen: 'Literary origins can only be studied, like all other origins, in the light of

aber bestehen: nämlich auf welche Weise und durch wen diese Umstilisierung, z. B. des Epos zur Volksballade, stattgefunden hat[6]) und durch wen die Wandlung der Ballade vom nur stofflich Interessanten zum menschlich Bedeutsamen erfolgte.

2. Child gibt Aufschlufs über die Fabeln, die nach aktuellen Begebenheiten gestaltet sind.[7]) Es ist keine andere Formgebung als Vorstufe vorauszusetzen; vielmehr kann die Umstilisierung zu Volksballaden durch ihre Volksläufigkeit unmittelbar an historischen Volksballaden, deren Fassungen zeitlich weit auseinanderliegen, beobachtet werden.

3. Die Balladenfabel als Einkleidung volksläufigen Erzählungsgutes. Bei diesen Balladen finden sich besonders häufig europäische Gemeinsamkeiten in den Motiven.[8])

4. Die Balladenfabel als Phantasieschöpfung des Volkes: Robin-Hood, 'Geister- und Rätselballade.

---

a wide knowledge of the popular literature of the world, peasant, barbaric, and savage. The fallacy of supposing that a rite, or myth, or custom, or belief, or romantic incident is necessarily derived from its civilized or literary counterpart, and that popular examples of the same examples are necessarily later, borrowed, and degenerate, has long been abandoned by anthropologists, and ought not to be accepted by literary students.' Lang, *The Ballads.* Vgl. Brunner.

[6]) Vgl. die zweite Entstehungshypothese unter Kap. II.

Für diese wichtige Frage der Strukturentwicklung existiert schon eine kleine Bibliothek, von Lachmanns Liedertheorie bis zu Heuslers *Lied und Epos.* Von Lachmannschen Gedankengängen beeinflufst, glauben Gummere und Hart die Tendenz zum *epic process* in den Volksballaden festgestellt zu haben; sie werden auch dann nicht irre, wenn der historische Prozefs in den meisten Fällen in entgegengesetzter Richtung verläuft (vgl. § 11 Anm. 20).

Robert Graves 34 verleiht dieser Anschauung besonders naiven Ausdruck: 'For the usual succession seems to be, first, the communal ballad, then the bardic ballad, followed by the ballad cycle, the verse romance saga or true epic, finally the prose romance or history. After which the literary epic or poetic drama often appears . . .'

[7]) Vgl. hierzu die Arbeiten über die historische Volksballade: Hillmann, *England und Schottland in den englisch-schottischen Volksballaden.* Diss. Halle 1906. Überholt durch die Arbeit von Eicker. Vgl. weiter M. Percival, *Political Ballads* in: Historical and Literary Studies, vol. VIII, Oxf. 1916.

[8]) Vgl. die schottischen Zweizeiler.

§ 8. Die Vorgeschichte der Balladenform.

Literatur: Vgl. § 18 und den 2. Hauptteil.

Während Child und seine Vorgänger die Vorgeschichte der Balladenfabel zum grofsen Teil geklärt haben, ist die Geschichte ihrer Form noch nicht geschrieben worden.

Wenn Spindler[1]) den Rahmen des Balladenmetrums im mittelalterlichen Septenar, die Versfüllung in der Tradition der germanischen Langzeile gegeben sieht, ist das eher die Verbindung zweier Theorien als eine Erklärung, die historisch begründet wäre. Ein Mitwirken des Septenars darf nicht für alle von Spindler aufgeführten Balladen angenommen werden.[2])

Bedarf der ungemein verbreitete, volkstümliche Vierzeiler überhaupt einer historischen Herleitung? [2])

Ich sehe die Struktur der Volksballade, Aufbau und Gliederung der Erzählung als Resultat der Umstilisierung in mündlicher Tradition an; mir scheint jeder Versuch einer historischen Ableitung verfehlt, wenn man dabei nicht die verschiedenen Traditionsreihen bedenkt.[3])

Die meisten Forscher lehnen es ab, die hoch entwickelte altfranzösische Kunstform der *ballade*[4]) in Zusammenhang

---

[1]) Spindler 98ff., besonders 102.

[2]) Vgl. § 18. Es gibt zu denken, dafs gerade die ältesten Volksballaden der englischen Blütezeit im Septenar geschrieben sind. Diese Tatsache mufs für die Frage nach der Entstehungsgeschichte dieser wenig volksläufigen Balladen ausgewertet werden.

[3]) Die Theorien über die Vorgeschichte der Form in den dänischen *Folkevise* werden § 11, 1 behandelt.

[4]) a) O. Ritter, *Die Geschichte der französischen Balladenformen von ihren Anfängen bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts.* b) Helen Louise Cohen, *The Ballade* (New York 1915), S. XI: 'The similarity in sounds between the terms, ballade and ballad, has sometimes led English-speaking people to misconceive the character of the former. The fixed verse form, now known as the ballade, is as great a contrast as could well be imagined to the traditional narrative or lyric poems of uncertain dimensions, or in fact to any verse forms not fixed, that go under the name of ballad. But antithetical as a popular ballad like *The Two Sisters* . . . and any ballade are in length, in subject matter, and in purpose, they have, nevertheless, two features in common, repetition and refrain, both of which point to a popular origin in the choral song in early times.'

mit dem Problem der Herkunft der Balladenform zu nennen.[5]) Nach den Ausführungen Bryants wird auch diese Frage offen gehalten werden müssen.[6]) Allerdings erscheint auch mir ein Einfluſs dieser Kunstform höchst unwahrscheinlich.

§ 9. Vorgeschichte der Balladenmelodien.

Literatur: Grüner Nielsen, *Danske Folkemelodier Fortegnelse over trykte og utrykte Samlinger.* In: Aarbog for Musik 1923, S. 64ff. — Thomas Laub, *Danske Folkeviser med gamle Melodier.* Kopenhagen 1899, 1904. — Hjalmar Thuren, *Folkesangen paa Faerøerne.* Kopenhagen 1908. — H. Thuren und H. Grüner Nielsen, *Faerøske Melodier Til Danske Kaempeviser.* Samledne og udgivne med historisk inledning, Kopenhagen 1923. — Thuren, *Faröer.*

'. . . the English and the Danes and their kindred were able to sing their own native thoughts and fancies to the French tunes.'[1]) Demnach scheinen die Balladenmelodien französischer Herkunft zu sein: es ist jedoch ersten Kennern der mittelalterlichen dänischen Musik, Thomas Laub und Hjalmar Thuren, nicht gelungen, eine Herkunft der dänischen Balladenmelodien aus Frankreich nachzuweisen.[2]) Für die Balladenmelodien Schottlands und Englands ist dieser Nachweis meines Wissens noch nicht einmal versucht worden.

Ein hoher Prozentsatz von Balladenmelodien ist in den sogenannten Kirchentonarten überliefert. Die Frage liegt

---

[5]) „Hüten muſs man sich nur, die zahlreichen ‚Balladen' der französisch-gebildeten Kreise heranzuziehen." Brandl, *Grundriſs* 841f. Vgl. auch Brandl-Lüdeke VIIf., Legouis-Cazamian 170.

[6]) Bryant bringt die englische und besonders die schottische Weiterentwicklung der französischen *ballade* in enge Beziehung zur frühen Volksballade.

[1]) Ker, *Danish B.* 95.

[2]) Thomas Laub wendet sich aufs schärfste gegen die nachromantische Auffassung, vertreten durch Berggreen; dieser Forscher betrachte das Volkslied als fortlaufenden zusammenhängenden Strom, der in jedem Volke seine Eigenart durch die Jahrhunderte hindurch bewahre, im wesentlichen unabhängig vom Stilwandel in der Kunstmusik (S. 180). „Dieses Volkslied hat nichts zu tun mit dem naiven Bauernsang des Romantikers (romantikernes naive almuesang); es ist hervorgegangen aus der höchsten Musikkultur seiner Zeit; sein hoher Stil und seine stolzen Tonführungen (stolte musiklinjer) lassen deutlich erkennen, daſs die groſsen Männer der Musik es hervorgebracht haben."

nahe: haben diese Kirchentonarten als „Kirchentonarten" den Charakter der Balladenmelodien beeinflufst? Thuren[3]) und C. J. Sharp[4]) warnen davor, den Einflufs der Kirchentonarten auf die Volksmusik hoch einzuschätzen.

Auch die Beantwortung dieser Frage hängt damit zusammen, in welcher und für welche Volksschicht man sich die Balladen entstanden denkt. Die Adelsschicht Dänemarks, allgemein von der dänischen Forschung als Schöpfer der *Folkevise* betrachtet, war in steter Berührung mit der europäischen Kunst- und Kirchenmusik. Eine vielleicht ursprüngliche Ausdrucksfähigkeit des Volkes wird erst während der Volksläufigkeit die *Folkeviser* nach dem eigenen Geschmack[5]) umgestaltet haben. Liegen die Verhältnisse in England nicht ähnlich?[6])

§ 10. Herkunft der Balladenfabeln aus der Volkstradition.

Literatur: 1. H. M. Belden, *The Relation of Balladry to Folk Lore.* JAFL XXIV (1911), S. 1—13. — L. E. Broadwood, *Plant and Flower-Burdens in Folk-Poetry.* J. F. S. S. III, 14ff. — Ehrke. — Görbing, *Elfen.* — Görbing, *Mythen.* — F. B. Gummere, *The Mother-in-Law,* in: *Kittredge Anniversary Papers* S. 15ff. — Jean-Olive Heck, *Folk Poetry and Folk Criticism.* JAFL XL (1927). — Walter Jaehde, *Religion, Schicksalsglaube, Vorahnungen, Träume, Geister und Rätsel in den englisch-schottischen Volksballaden.* Diss. Halle 1905. — Kreusch, *Verstellung, Heuchelei, Hinterlist und Verrat in den englisch-schottischen Volksballaden.* Diss. Halle

---

[3]) Nach Grüner Nielsen 84, gegenüber Thomas Laub 185—194. „Auch hier läfst sich eine Verwandtschaft mit dem Kirchenlied erkennen." (S. 194.)

[4]) Sharp, *Conclusions* 37: 'Nor, again, are they (the Modes) to be confounded with the music of the church. Except for the fact that they happen to be cast in the same scales, they have but little in common with the melodies of plain-song.'

[5]) „. . . aber in ihrem Rezitativ und den pentatonischen Formeln wurden sie von mehr primitiven Musikformen durchwirkt, vielleicht unter keltischem Einflufs." Grüner Nielsen, *Danske Folkemelodier* 84. N. zitiert Thuren.

[6]) Nach Thomas Laub a. a. O. 183 stammen die Folkevisermelodien grofsen Stils aus der Oberschicht und sind im Volke niemals heimisch gewesen. Demgegenüber behauptet Keith (Greig-Keith XLII) für die schottischen Melodien, dafs sich zwar die Ballade von der übrigen Volkspoesie abhebe, nicht aber ihre Melodien von der übrigen Volksmusik. Dies würde nur beweisen, dafs die Balladenmelodien, die Keith im „Ohre" hat, während der Volksläufigkeit stärker umgestaltet wurden als ihre Texte.

1908. — Pound, *Tanz.* — Rüdiger. — Wagner, *Lebensanschauung.* — Wimberly, *Folklore.* — Wimberly, *Death.* — Wimberly, *Minstrelsy.* — L. Ch. Wimberly, *'Sewing the Silken Seam' in the English and Scottish Popular Ballads,* in: Poet Lore XX (1920), Nr. 4. — Wimberly, *Ideas of the Soul in the English and Scottish Popular Ballads,* in: Poet Lore XXVI, 4. — Wirth, *Tod.*

2. Hoffmann-Krayer, *Bibl.* — Böhme, *Tanz.* — Bücher. — *Deutsche Volkskunde* (enthält Beiträge bekannter deutscher Forscher zur Methode einer systematischen Sammlung des deutschen volkskundlichen Materials: die Bedeutung eines deutschen Volkskunde-Atlas) in: *Deutsche Forschung,* Heft VI, Berlin 1928. — Hahne. — G. Herder, Einleitungen zu den *Stimmen der Völker in Liedern.* Sämtliche Werke hrsg. B. Suphan Bd. 25 (Berlin 1885). — Hoffmann-Krayer, *Volksk.* — Krohn. — Mackensen. — Meier, *Wege und Ziele.* — Naumann, *Prim. Gem.* — Naumann, *Volkskunde.* — E. B. Simpson, *Folk Lore in Lowland Scotland.* Dent & Co. 1908. — Spamer.

„Die gebundene Dichtung ist im Verhältnis zu der ungebundenen ganz allgemein der empfangende Teil. Wenn wir dieselbe Geschichte in der Form eines weitverbreiteten Märchens und in der eines auf ein engeres Gebiet begrenzten Liedes antreffen, so mufs der ersteren unbedingt der Altersvorrang zuerkannt werden.“ [1]) Dieser volkskundliche Grundsatz hilft die Frage lösen, welche Volksfabeln und -motive in die Volksballaden eingegangen sind. Wimberly gebraucht in seinen Forschungen[2]) die Volksballaden als Quellenmaterial für die englische Volkskunde.[3]) Volksglaube und Sitte aber brauchen keineswegs schon in den sog. *Urballaden*[4]) vorhanden gewesen zu sein; in die meisten Standesballaden werden die Volksanschauungen[5]) erst während der Volksläufigkeit ein-

---

[1]) Krohn 154f.

[2]) Vgl. die oben angegebene Literatur unter Wimberly.

[3]) '. . . once we gain an insight into religion and magic as reflected in balladry we shall have gone far toward discovering what our folksong holds of primitive thought.' Wimberly, *Folklore* 3.

[4]) D. h. den Balladen in ihrer nicht volksläufigen Gestalt. Ich würde es vorziehen, die sog. *Urballade* als *Ausgangsfassung* zu bezeichnen; es wird nämlich in vielen Fällen fraglich sein, ob die Ausgangsfassung (oder die Ausgangsfassungen) überhaupt als „Balladen“ anzusprechen ist.

[5]) Gewifs sind alle Arten von Aberglauben auch unter würdigen Vertretern der Kultur verbreitet, und je weiter wir zeitlich zurückgehen, um so mehr. Die Balladen selbst dürfen aber nicht als Zeugnisse dafür angeführt werden, wie es Wimberly *Folklore* 20f. versucht: 'The ballads themselves, if one is to impute to them a professional origin by virtue of the upper

dringen.[6]) So sehr wir in der Interpretation der Einzelballade durch die volkskundlichen Beiträge Wimberlys gefördert werden, für die Vorgeschichte von solchen Balladen, die nur balladenmäfsig stilisierte Volkserzählung sind[7]), müssen bislang noch die Quellennachweise in den Childschen Vorworten[8]) als Ausgang dienen.[9])

Exkurs: Schon in diesem Zusammenhange mufs ich das Problem streifen, ob das primitive Gemeinschaftslied für die Vorgeschichte der Volksballade von ernsthafter Bedeutung sein kann[10]): ein derartiger Vergleich bedeutet nichts

---

strata of society therein represented, furnish the best kind of evidence that witchlore, fairy-lore, and ghostlore were by no means peculiar to the peasants but were much in evidence among lords and ladies as well.' Leider erinnert Wimberlys Methode an mehreren Stellen an das Unterfangen Münchhausens, sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf zu ziehen.

[6]) Für Wimberlys Fragestellung ist es unwichtig, wann Volksanschauungen sich in den Balladen dokumentieren; in der vorliegenden Untersuchung, der Analyse der Volksläufigkeit, spielt der Zeitpunkt des Eindringens der Gemeinschaftszüge eine entscheidende Rolle.

[7]) Merkwürdigerweise gehören viele der frühen Zweizeiler hierher: Child Nr. 1—6, 10, 15, 16, dazu 77—79, der gesamte Robin-Hood-Cyclus.

[8]) Erweitert durch die methodisch vorbildliche Dissertation von Konrad Ehrke, der die Arbeiten seiner Vorgänger überholt und in sich fafst: Görbing, *Elfen*, Görbing, *Mythen* und Rüdiger. Rüdiger ordnet volkskundliche Einzelheiten systematisch, ohne aus einer Kenntnis der Volkskunde selbst interpretieren zu können. Dafs die Arbeit von W. Jaehde, *Religion, Schicksalsglaube, Vorahnungen, Träume, Geister und Rätsel in den englisch-schottischen Volksballaden* Diss. Halle 1905 keinen wissenschaftlichen Gesichtspunkt hat und nur eine Zusammenstellung bietet, läfst schon ihr Titel ahnen.

[9]) Vgl. Wimberly, *Folklore* 21f.

[10]) Ich werde auf den Streit der Schulen in den §§ über den Ursprung der Volksballaden näher eingehen. Gegen die Verwendbarkeit des Naumannschen Ausdrucks *primitives Gemeinschaftslied* richtet sich John Meier, *Wege und Ziele* 27: „Denn nur bei dem ‚gesunkenen Kulturgut' haben wir ... einen Ausgangspunkt für unsere Untersuchungen, während wir bei dem ‚primitiven Gemeinschaftsgut' nie feststellen können, wie denn die Urform eigentlich gewesen ist und ob dies Gut nicht etwa in alten Zeiten von dritter Seite erst übernommen wurde und schon beim ersten Eindringen keine primäre Form besafs." Zum „*Liede der primitiven Gemeinschaft*" sei nur noch die scharfe Formulierung Alfred Götzes (S. 14) angeführt: „Es wäre unrecht, die Begriffsbestimmung des Volkslieds noch ferner mit der Rücksicht auf jene ganz anders geartete Dichtung der Naturvölker zu belasten: ein anderer Gegenstand, andere Wege der Erforschung, andere Bearbeiter fordern völlig getrennte Behandlung. Auch ist die Abgrenzung im Ganzen

für die Vorgeschichte der Balladenfabel; denn selbst das Erzählungsgut der unteren Schichten der Kulturvölker hat wenig mit der Improvisationslyrik der Primitiven zu tun.[11]) Natürlich kann nicht geleugnet werden, daſs zahlreiche einzelne Züge in unseren Balladen ihre Parallele in Glaube und Sitte primitiver Völker finden. 'Scholars are too prone, perhaps, where the ballads are concerned, to rest the case with medieval literature, as though the fact that a ballad incident is present in a romance should end all discussion. The matter of the romances, as well as that of the ballads, often has a basis in popular belief and custom, belief and custom which in turn not infrequently find their counterparts in savage thought and practice!'[12]) Der Einfluſs der *Gemeinschaft* (als soziologischer Begriff) auf die Ballade während des Prozesses der Volksläufigkeit wird im zweiten Hauptteil behandelt.

Das Problem der Vorgeschichte der Volksballaden umfaſst also die Fragen nach der Herkunft

1. der Ballade als Gattung (§ 6),
2. einzelner Bestandteile der Ballade, die
   a) aus der literarischen Tradition der Oberschicht [Fabel (§ 7), Form (§ 8) und Melodie (§ 9) der Ballade],
   b) aus der Volkstradition [die Fabel selbst oder Einzelzüge aus ihr (§10)] stammen mögen.

---

nach festen Gesichtspunkten glatt durchzuführen: Die Grenzen zwischen Gemeinschaftsdichtung und Volksdichtung liegt da, wo in Geschichte, Kultur und Leben der Völker die Einzelpersönlichkeit selbständig hervortritt. Von da ab erfüllt sich auch die Dichtung mit allen Zeichen einer persönlichen Kunst." Dieser Anschauung stellt sich die Auffassung Louise Pounds, *Origins* 153 zur Seite: 'Primitive Song and the mediaeval ballads are separate phenomena, with a tremendous gulf in time and civilization between.' Beide Zitate sind gegen die romantische Schule Pommers bzw. Kittredge und Gummeres gerichtet.

[11]) „Im groſsen und ganzen können wir behaupten, daſs die internationalen Volksüberlieferungen, mit denen sich die vergleichende folkloristische Forschung hauptsächlich beschäftigt, nicht sämtlichen Nationen der Welt, sondern bloſs den Kulturvölkern der alten Weltteile und den von ihnen beeinfluſsten Völkern gemeinsam sind. Wie von allen komplizierten Kulturprodukten, muſs von ihnen angenommen werden, daſs jedes einzelne Gebilde an einem gewissen Ort entstanden ist." Krohn 129.

[12]) Wimberly, *Folklore* 148f.; vgl. § 7 Anm. 5.

Diese Elemente lagen in der Zeit bereit: sie spielten im geselligen Leben der Ritter und Bauern eine Rolle, lebten in ihrem Gedächtnis und vor allem in dem der Spielleute; es bedurfte dann der schöpferischen Gestaltung oder Umgestaltung dieser ungeformt oder in anderer Form sich darbietenden Stoffe, damit die englisch-schottische Volksballade entstand. Das Alter der Fabeln und Motive in den Volksballaden hat also mit dem Alter der Balladengattung selbst nichts zu tun. 'Not the contents, but the form; not the story motives, but the stanzaic and metrical structure must determine the age of the ballad.'[13]) In welchen Landschaften aber, zu welcher Zeit, durch wen und in welcher Schicht, unter welchen kulturellen Bedingungen fand dieser Prozefs der Gestaltung und Umgestaltung statt?

Kapitel III. Die englisch-schottische Volksballade, das Ergebnis einer langen Entwicklung.

Literatur: Vgl. die Literatur zu § 14.

Nur wenige Züge der englisch-schottischen Volksballaden (Fabel, Motive, äußere Form) waren historisch ableitbar, hingegen nicht ihre wichtigsten Züge: ihr Liedcharakter, der (heroisch-tragische) Gehalt, Struktur und Stil.

§ 11. Die Schöpfung der Gattung „Volksballade" (*actual origin*).

Wer erklären will, darf sich nicht begnügen, das Wunder des Ganzen in Teile zu schlagen und die Herkunft der Einzelteile zu bestimmen; er bleibt die Erklärung schuldig, wo und wie ein Ganzes entstehen kann. Vertreter der Anschauung, welche die schottische Volksballade nur als „produktive Weiterbildung der neuen Kunstform"[1]) in Dänemark betrachten, werden an dem Schöpfungsakt der dänischen *Folkeviser* im besonderen interessiert sein.

1. Ursprung der dänischen *Folkeviser*.

Die Fragen nach Herkunft und Ursprung lassen sich oft nur schwer trennen. Über die Fabel- und Motivverwandtschaften der dänischen und französischen Balladen hinaus

---

[13]) Hustvedt II, 15.

[1]) Mertens 242.

hat man auch die Form der *Folkevise* mit den Geselligkeitsformen, die im 12. Jahrhundert am französischen Hofe modern waren, in Verbindung gebracht. Andreas Heusler hat in seiner meisterhaften Art die Forschungsergebnisse der Dänen in einem Vortrage zusammengefaſst.[2]) „Die Entstehungsfrage trat in ein neues Licht, seit man sah, daſs der epischen Ballade eine getanzte Kleinlyrik voranging.[3]) Zwischen Kleinlyrik und Ballade hat man Brücken erkannt. Selbständige lyrische Strophen sind eingesetzt in Balladen verschiedenen Inhalts[4]) ... Also ein Umdichten epischer Lieder zu Tanztexten — mit An- und Eingliederung von Tanzlyrik in der Gestalt von Kehrreimen und Kehrreimstämmen.“[5])

Welcher Art waren die kleinen Lieder, die man zum Reigen sang? Gaston Paris hat den Charakter der Tanzkleinlyrik ausführlich geschildert.[6]) Dieser Tanz der höfischen Gesellschaft seinerseits wieder war umstilisierte Volksform[7]). Er wanderte, eine europäische Mode, an den dänischen Hof und von dort zu den Adligen und Freibauern.[8]) Schon der junge Grundtvig hatte diese soziologischen Zusammenhänge erkannt: ‘Here [in Dänemark] it is expressly the higher orders

---

[2]) Heusler, *B. Dichtung.* (Vortrag, gehalten am 28. Sept. 1921.) Die Literatur, auf die sich seine Darstellung stützt, ist als Anhang gegeben.

[3]) ebd. 22. [4]) ebd. 24. [5]) ebd. 25.

[6]) Journal des Savants 1892, S. 413 bespricht Gaston Paris das Werk von Alfred Jeanroy, *Les Origines de la Poésie lyrique en France au Moyen Age*: «Quelles étaient les chansons qu’on chantait aux caroles?» Es folgt die Schilderung der Mailieder und der Arten des Refrains.

[7]) Gaston Paris a. a. O. 420: «Plus on avance d’ailleurs dans le temps, plus l’élément courtois domine dans ces refrains.» Ebd. 42: «Ces fêtes ont dû être d’abord purement populaires; mais quand il se forma une société aristocratique, elle continua, en le marquant de son empreinte propre, ce qui avait jadis été commun à toute la nation, et les chansons de carole que nous avons ont tout été composées à son usage.»

[8]) Thuren, *Tanz* 209: „Der mittelalterliche — ursprünglich französische — Kettentanz erreichte wahrscheinlich im 12. Jahrhundert die nordischen Länder, wo man bald überall tanzte, sowohl am Hofe des Königs, als auch bei den Bauern. Bald entstehen im Norden neue epische Tanzlieder historischen, sagenhaften oder romantischen Charakters ... Um etwa 1200 wurden gemeinhin die lyrischen Tanzstrophen mit erzählenden Dichtungen verbunden und so entstand die nordische Ballade.“

who take the lead in creating the ballads and not the so-called common people; but at that distant time class distinctions were not so marked but that when the lesser nobility brought the ballads into vogue the rest of the people sang with one voice, and so the ballads became the possession of the whole people. With the coming of the Renaissance, the ballads lost favor with the gentry, sank lower in the social scale, and so have been carried on traditionally on the lips of simpler folk, in some localities even down to the present day.' [9])

Thuren zufolge kulminiert die nordische Tanzdichtung in den dänischen Balladen.[10]) Der Verschmelzungsprozeſs der lyrischen Tanzstrophen mit erzählenden Dichtungen hat in der Adelsschicht stattgefunden.[11]) 'The Danish historians are agreed that the ballads were originally and for long the pastime of the gentry . . .' [12]) «. . . ces chansons ont pu être chantées par des gens du peuple (et le sont encore aux îles Faeros), mais elles n'ont été composées ni par eux, ni pour eux.»[13])

Die Herkunft der dänischen Balladenfabel und -form scheint erforscht; wir glauben wenigstens zu wissen, wann, wo und in welcher Schicht die Elemente zum Ganzen zusammenschossen.[14]) Die dänische *Folkevise* ist Standesballade der Ritter und Freibauern.[15])

---

[9]) Zitiert nach Hustvedt II, 197f.

[10]) Thuren, *Tanz* 209: „Die dänische Balladendichtung, in der die nordische Tanzdichtung kulminiert." [11]) ebd. 209ff.

[12]) Ker, *History* 19. (Hervorhebung von mir.)

[13]) Gaston Paris in der Besprechung von Edward Schröder, *Die Tänzer von Kölbigh.* Journal des Savants 1899, S. 733f., 744.

[14]) Natürlich ist es entscheidend, wichtig für Haltung und Ton der Balladen, zu wissen, wie die Menschen geartet waren (welchem Stand sie angehörten), in denen dieser Verschmelzungsprozeſs vor sich ging. Brandl-Lüdeke XVI drückt den Entstehungsakt der Ballade gar zu abstrakt aus: „Wo und wann immer in den Abendlanden das Reigenlied der Minstrelzeit auf die Tradition germanischer Heldendichtung gepfropft wurde, da entsprang eine Art von Volksballade."

[15]) Vgl. Olrik, *Udvalg*, Einl. Schon die Tatsache, daſs viele der besten Fassungen durch Ritterfräulein aufgezeichnet wurden, könnte darauf hinweisen, daſs die Folkevise ihre *Volks*gestalt durch die mündliche Tradition unter Rittern und Freibauern gewann.

Das Problem des Zweizeilerrefrains und des Tanzes in den englisch-schottischen Volksballaden findet in der Vorgeschichte und Entstehung der *Folkeviser* den Ansatz seiner Lösung.

2. Der Ursprung der schottischen Zweizeiler.

Die Verfechter der Entlehnungstheorie müssen einen Ursprung der schottischen Volksballade in England selbst ablehnen. Ihrer Meinung nach wäre die Frage nach einem autochthonen Ursprung überhaupt falsch gestellt. Das Abhängigkeitsverhältnis Dänemark-England ist aber nicht endgültig geklärt; man konnte also „Meinungen" darüber äufsern.

Mir ist nicht bekannt, ob in Nordengland oder Schottland Tanzkleinlyrikstrophen nachgewiesen sind.[16]) Arbeiten, die nach dem Muster der dänischen Forscher Olrik, Steenstrup, Thuren das englische Balladenproblem in Angriff genommen hätten, stehen noch aus.

Vielmehr wurde die Volkslied- und Balladenforschung, insonderheit die amerikanische, von einem anderen Ursprungsproblem fasziniert.

3. Die aktuelle Entstehung der englisch-schottischen Volksballaden.

In Hustvedts Geschichte der Balladensammlungen sind auch die Auffassungen von der Volksballade verzeichnet, von denen die Sammler und Forscher geleitet wurden.[17])

---

[16]) Vgl. Gerould 194—196. — Es ist wahrscheinlich, dafs die Lieder, die Wilhelm von Malmesbury erwähnt, wie auch Cnuts Vierzeiler

'Merie sungen the muneches binnen Ely,
Tha Cnut ching rew ther by,
"Roweth, cnihtes, noer the land,
And here we thes muneches saeng".'

hierhergehören; den letzten schon als Fragment einer guten Volksballade anzusprechen (Gummere, *P. B.* 58ff.) war sicherlich verfehlt; vgl. Henderson, *B. Lit.* 85f.: nach ihm gehört der Vierzeiler dem 12. Jh. an. Zum Vergleich sind auch die Tanzlieder der *Compleynte of Scotlande* heranzuziehen Vgl. Hecht, *Balladendichtung* 155.

[17]) Vgl. Hustvedt I u. II. Die deutsche Volksliedforschung kann sich auf die treffliche Abhandlung Paul Levys stützen (*Geschichte des Begriffes Volkslied*), die neben der Geschichte des Begriffes vor allem die

Durch Übernahme und Entleerung (Rationalisierung) des Volksliedbegriffes der deutschen Romantiker faſste die amerikanische Forschung[18]) zunächst das Ursprungsproblem in der einfachen (von geschichtlicher Zeit freien) Dialektik

Individuum	Gemeinschaft
bewuſste Kunstschöpfung des Einzelnen[19]).	Improvisation in der singenden oder auch tanzenden Menge[20]).

Kittredge, Gummere und selbst Cecil Sharp[21]) begrenzten die Ursprungsfrage nicht auf die englisch-

---

Entwicklung der Probleme gibt. Es wäre ein leichtes, diese Arbeit auf den gegenwärtigen Stand der Forschung zu bringen, die weiteren Arbeiten John Meiers, Pommers und ihrer Schüler, Naumann und seiner Schüler, vor allem die musikalischen Paralleluntersuchungen Mersmanns, anzugliedern. Vgl. C. Brower, *Das Volkslied in Deutschland, Frankreich, Belgien und Holland.* Groningen-Den Haag 1913.

[18]) Vgl. Hustvedt II, 8.

[19]) Dieser einzelne soll der mittelalterliche minstrel gewesen sein (Percy, Scott, Courthope, Henderson, Pound [im Dienst der Geistlichkeit]), dessen Geschichte noch immer nicht befriedigend geschrieben ist. Duncans Darstellung ist eine Geschichte des Minstrel-Musikers, nicht des Balladenminstrels.

[20]) '. . . the characteristic method of ballad authorship as improvisation in the presence of a sympathetic company which may even, at times, participate in the process.' Kittredge, *Einl.* XXVII. — '. . . power to make poetry of this sort does not begin with the rich and foremost few, and spread slowly among the lower classes; it begins, this is beyond all doubt, as a universal gift . . .' Gummere, *Beginnings* 181. 'The making of the original ballad is a choral, dramatic process and treats a situation; the traditional course of the ballad is really an epic process. Which tends more and more to treat a series of events, as story.' Gummere, *P. B.* 79. — Diese Ursprungstheorie wird durch moderne Sammler immer wieder bestätigt, nur haben die innerhalb der Menge gezeitigten „Balladen" keine Ähnlichkeit mit denen des Child-Typus: So Roland Palmer Gray, *Songs and Ballads of the Maine Lumberjacks,* Cambridge Mass. 1924. Gray XVI, XVIII gibt Zeugnisse derer, die direkt oder indirekt an Balladenschöpfungen beteiligt waren: 'Something happens. Then, at night, when the fellows are gathered around the fire, some one, who can sing better than the rest, starts a song, and the rest chip in. Each adds a little, some make changes and additions, until the song is made.' — 'Generally speaking, the author of a popular ballad is simply the medium, usually nameless, through whom a group gives utterance to its united emotion and thought, and to whom a group freely contributes portions — of the song.'

[21]) Gummere, *Beginnings* 1901. Gute Darstellung durch Hecht, *Lit.* — Gummere, *P. B.* 1907. — Gummere, *Ballads.* — Kittredge, *Einl.* — Hart, *Child.* — Hart, *P. B.* — Sharp, *Conclusions.*

schottischen Volksballaden des Child-Typus, sondern stellten sie, in völliger Verkennung des Wesens der Volksdichtung, für Volksdichtung überhaupt. Sie gewannen die Anschauung, wie eine „Gemeinschaft“ beschaffen ist, im Studium primitiver Völker und glaubten hier dem Ursprung aller Volkspoesie besonders nahe zu sein. Ihre Vorstellung von der englisch-schottischen Volksgemeinschaft, der die Volksballade ihren Ursprung verdanken sollte, war weder historisch noch soziologisch geklärt.

Als die Werke der Verfechter der 'Communal Theory' erschienen, hatte die dänische, französische und deutsche Volksliedforschung diese simple Dialektik längst überwunden. Es war darum kein großes Verdienst, die Unhaltbarkeit der 'Communal Composition' für englisch-schottische Volksballaden zu erweisen; zu erweisen, daſs diese Theorie soziologisch verschwommen und historisch ungegründet war.[22])

In der Gegenstellung zu den Verfechtern der 'Communal Composition' bildeten die Gegner die eigene Theorie auf der gleichen Begriffsebene:

Individuum Gemeinschaft

und bezeichneten nun das Individuum als einzigmöglichen Schöpfer von Volksdichtung.[23]) Mit diesem Streit war wenig gewonnen. Die Forscher spalteten sich in zwei Lager: hier 'Communal Composition', hier 'Individual Authorship'. Für eine der beiden Theorien schien jeder Forscher Partei ergreifen zu müssen.[24]) Bezeichnenderweise hat Child, der sich über

[22]) Henderson, *Lit.* 1912. — Pound, *Origins* 25: 'That in the earliest stage there was group utterance only, arising from the folk-dance, is fanciful hypothesis.'

[23]) So schon Courthope, *Decay* I (1895), S. 426ff.; V, 409ff.

[24]) Nach dem Weltkriege erhielt die Partei der 'Communal Composition' starken Zuzug: die gemeinsame Not und Gefahr im Felde bildete echte Schicksalsgemeinschaften, und in denen wurde der Situation, in die alle hineingestellt waren, oft spontaner Ausdruck verliehen. Das Kriegserlebnis lieſs Robert Graves 27 die Bedingung für den Ursprung auch der Volksballaden in der existentialen Verbundenheit der Volksglieder sehen: 'Common danger appears to be one of the chief formative influences of the ballad-proper.' In gleicher Weise äuſsert sich der Amerikaner Atcheson

dreißsig Jahre lang[25]) konkret mit Balladentexten und ihren Problemen auseinandersetzte, zu der Frage des Ursprungs nicht eindeutig Stellung genommen.[26])

Ich möchte von diesem Streit, der den verschiedenen Ansatz der englischen und schottischen Balladentradition nicht bedachte, absehen. Von wirklichem Belang ist jedoch der ständig sich vollziehende Lebensvorgang, in dem sich der einzelne von der Gemeinschaft ablöst. In dieser „. . . Auseinandersetzung zwischen dem einzelnen und der Gemeinschaft gibt es einen absoluten Punkt, an dem der Charakter der Mischung der Denkformen grundlegend sich wandelt. Es ist das die Stelle, an der der Mensch entscheidet, ob er sich unterordnet der Gemeinschaft oder überordnet. Und an eben dieser Stelle scheidet sich ‚Volk' und ‚Sonderschicht', jenes als die Schicht der triebmäßsigen und bewußsten Unterordnung des Individuums unter die feste und alte Ordnung einer Gemeinschaft, diese als die Schicht des Individualismus." [27]) Die Entstehung von Volksdichtung ist denen zu danken, deren „Lebensmitte . . . (noch) untrennbar in der Gemeinschaft" lag.[28]) In ihnen ist der starre Gegensatz zwischen Individuum und Gemeinschaft zugunsten

---

L. Hench, *Communal Composition of Ballads in the A. E. F.*: JAFL 34 (1921), S. 186: 'The incidents to be given here so well confirm the theory of communal composition of ballads, that they are, I believe, worth noting: They are a by-product of the war . . .' Diese Kriegslieder sind oft vollgültiger Ausdruck der Situation, geben aber nie eine Fabel und sind darum mit der Ballade überhaupt nicht verwandt. Auch die Cowboy-Lieder von J. R. Lomax, die nach seiner Aussage improvisiert wurden, sind als reiner Situationsausdruck zu werten. Dennoch wagt Lomax auf Grund der Ursprungstheorie von Kittredge und Gummere, den falschen Analogieschlußs, Volksballaden müßsten auch in dieser Weise entstanden sein. (*Some Types of American Folk-song.* JAFL 28, 1f. 4f.)

[25]) Kittredge, *Child* XXVII.

[26]) 'It does not appear from Prof. Child's remarks whether he thought of the minstrel as composing his ballads, — or making them over, orally or in writing. Perhaps we are to suppose that he followed now one method now the other.' Hart, *Child* 764. 'Many of the ballads of the now most refined nations had their origin in . . . the upper class.' (Child nach Hustvedt II, 225.)

[27]) Wagner, *Stil der Volksdichtung* 182f.

[28]) Pongs, *Methode* 277.

der tatsächlichen Struktur einer Gemeinschaft[29]) aufgehoben.

„Es handelt sich bei ihm (dem Volke) um eine Gemeinschaft mit innerer Gliederung nicht nur nach Besitz, Geschlecht und Alter, sondern auch nach allgemeinen und speziellen Begabungen. Hinzukommt, daſs eine der bäuerlichen Form vollkommen entsprechende Gemeinschaft sich auch in der ‚Oberschicht' zeitweilig findet, nämlich überall da, wo eine ‚Gesellschaft' in bestimmten Ideen und Formen lebt, wie z. B. jene ritterliche Gesellschaft vom Ausgang des 12. Jahrhunderts, deren lyrische Dichtungen sich nur mühsam nach Individualitäten scheiden lassen."[30])

Weiterhin ist für die Balladenforschung die Einengung des Problems auf den Ursprung der *Child-Balladen* von entscheidender Wichtigkeit; die Forschung wird sich Analogieschlüsse nach Volksliedern im allgemeinen oder gar nach Liedern der Primitiven versagen müssen. Selbst die von Child dargebotenen Texte sind so heterogener Natur, daſs das Ursprungsproblem für die verschiedenen Gruppen[31]) getrennt gestellt werden muſs.[32])

Eine wichtige Gruppe der schottischen Balladen ist die der heroisch-tragischen Balladen groſsen Stils. Die Frage nach ihrem Ursprung stöſst uns auf das soziologische Problem.

---

[29]) Freyer, *Soziologie* 246f.: „Sie verbindet, aber sie nivelliert nicht. Sie macht eins, aber sie macht nicht gleich. Im Wir wird die individuelle Verschiedenheit der einzelnen nicht ausgelöscht, sondern diese gehen mit ihrer Totalität, und das heiſst mit allen ihren Unterschieden in die Synthesis des Wir ein." „Zwar sind alle auf dieselbe Formenwelt verpflichtet, in denselben Schicksalsraum hineingestellt. Aber dieser gemeinsame Weltbesitz gleicht die naturhaften Unterschiede der Individuen nicht aus, sondern bildet nur die Sphäre ihrer Auswirkung."

[30]) Wagner, *Stil der Volksdichtung* 179f.

[31]) Die nach einheitlichen Gesichtspunkten vorgenommene Grupppeneinteilung der Child-Balladen wird sich als Grundlage für die Klärung vieler Probleme erweisen.

[32]) 'As we have them, the ballads had many origins, and they show in subject-matter affiliations with many varieties of oral recital or songs adapted for popular entertainment.' Pound, *Origins* 104. Louise Pound meint allerdings nicht so sehr die verschiedenen Ursprünge als die verschiedene Herkunft der Fabel, die mannigfaltige Durchdringung der Balladen unter sich (Kontamination) oder auch mit anderen Liedtypen. Vgl. Pound, *Oral Lit.*

4. Die Schöpfer der heroisch-tragischen Volksballade, die Mitglieder eines *Standes*, nicht einer *Gemeinschaft*.

Literatur: Freyer, *Soziologie*. — Brentano. — Duncan. — Furnivall, *Bondman*. — L. Ranke, *Englische Geschichte vornehmlich im 16. und 17. Jahrhundert*. Berlin 1859. — Naumann, *Spielmannsd.* — Lor. Hahner, *Kulturhistorisches im englischen Volkslied*, Teil I: *Naturgefühl usw.*, Diss. Freiburg 1892. — Wilh. Hillmann, *England und Schottland in den englisch-schottischen Volksballaden*. Diss. Halle 1906.

In diesem Abschnitt sehen wir das Ursprungsproblem nicht in der Spannung: Individuum—Gemeinschaft.[33]) In letztem Falle sollen Gemeinschaft und Gesellschaft in soziologisch prägnantem, nicht wie bisher in allgemein psychologischem Sinne verstanden werden.[34]) Die mehr psychologische Frage, ob die Schöpfung der englischen Volksballade notwendig als individueller Akt des einzelnen oder als dividueller Akt in der Improvisation einer Menge gedacht werden muß, wird in die soziologische Fragestellung nach der Strukturbeschaffenheit der Volksschicht übergeführt, in der oder für die der Schöpfungsakt stattfand.

Louise Pound hat in ihrer umfassenden und gründlichen Darstellung *Poetic Origins and the Ballad*[35]) nachgewiesen, daſs die Balladen zunächst der Unterhaltung der Oberklassen gedient haben müssen. 'The social atmosphere of the ballads is the atmosphere of the upper classes. Certainly no peasant audience or authorship is mirrored in them.'[36]) Schon Court-

[33]) Diese der Wirklichkeit nicht entsprechende Auseinanderlegung des sozialen Wesens „Mensch" führte zu einseitiger Überschätzung der Leistung der Gemeinschaft (der „Volksgeist" der deutschen romantischen Schule; Kittredge, Gummere, Mark) oder des Individuums (Naumann, Courthope, Henderson).

[34]) Freyer, *Soziologie* 230ff., 240ff., 264ff. Über die Werke anderer Soziologen vgl. Freyer. Es ist nicht notwendig, die Ausdrücke von K. Wagner, „Sonderschicht" und „Volksschicht" (vgl. § 11, 3), zu übernehmen.

[35]) Schon der Titel ihres Buches weist darauf hin, daſs ihre Ausführungen ein Gegenstück zu Gummeres Hauptwerken *The Beginnings of Poetry* und *The Popular Ballad* bilden. *The Ballad of Tradition* von Gerould ist wiederum als Antwort auf Louise Pound geschrieben. In beiden Fällen lassen sich die Verfasser durch ihre Polemik zu überspitzten und ungerechten Formulierungen verleiten.

[36]) Pound, *Origins* 99.

hope, dessen Darstellung als Ganzes oberflächlich ist[37]), trifft das Richtige: 'In their style and sentiment the ballads reflect the tastes of those for whom they were composed.'[38]) In ähnlichen Worten faſst Hart das Urteil Childs zusammen: 'The popular ballad is not originally the product or the property of the lower orders of the people. Nothing, in fact, is more obvious than that many of the ballads of the now most refined nations had their origin in that class whose acts and fortunes they depict — the upper class — though the growth of civilization has driven them from the memory of the highly polished and instructed, and has left them as an exclusive possession to the uneducated.'[39]) Selbst der Volkskundler Wimberly muſs feststellen: 'Ballad funerals, virtually without exception, are aristocratic . . .'[40])

Es ist m. W. noch nicht darauf hingewiesen worden, daſs die schottischen Balladen groſsen Stils ein zwiefaches Gepräge haben: auf der einen Seite äuſsern sich in ihnen ständische Lebenshaltung [fest bestimmte Ehrbegriffe[41]), ein bestimmtes Lebensideal[42]), Connubium[43])] auf der anderen Seite spricht aus ihnen das Lebensgefühl der Gemeinschaft. Dieses Doppelgesicht werden wir später zu erklären versuchen: Dem Ursprung nach gehört die Ballade groſsen Stiles den höheren Ständen, der Überlieferung nach, d. h. in den uns vorliegenden Fassungen, dem Stand (*Edward*, *Sir Patrick Spens*), zum groſsen Teil aber Volksgemeinschaften an.[44])

---

[37]) '. . . Mr. Courthope, whose chapter on ballads does not display any special acquaintance with the comparative study of the world's ancient, traditional, and popular narratives in verse and prose.' Lang, *The Ballads* 522.

[38]) Courthope, *Decay* 460.

[39]) Hart, *Child* 757.

[40]) Wimberly, *Death* 99.

[41]) *Sir Patrick Spens*; *Little Musgrave and Lady Barnard*; *Edward* usw.

[42]) Die heroischen Menschen, die im Kampf für die widernatürlichen Werte durch die natürlichen Mächte (*Sir Patrick Spens*) oder im Kampf für die natürlichen Mächte durch widernatürliche Sitte und Gesetz (die tragischen Liebesballaden) ihren Untergang finden.

[43]) Die Bindung der Standessitte hat zunächst noch Gültigkeit; es ist nur erlaubt, „seinesgleichen" zu lieben; die diese Sitte durchbrechen, finden den Tod (Clerk Saunders usw.).

[44]) In der Überlieferung durchdringen sich die verschiedenen Haltungen und Stile.

Es ist notwendig, die Frage des Ursprungs auch soziologisch zu prüfen; erst so gewinnen wir Strukturbegriffe, die mit den Struktur- und Stilbegriffen der Literaturwissenschaft „wirklich" verwandt sind. Von der Struktur der Volksballade, die während der Volksläufigkeit der Balladen in Gemeinschaften sich allmählich bildete, handelt der zweite Hauptteil. Der grofse Stil, die grofse Gebärde ist nur aus dem Ursprung der Balladen zu verstehen.

5. Ritterschaft und Yeomanry als Schöpfer der Volksballade.

Wir lassen an die Stelle der soziologischen Strukturbegriffe *Gemeinschaft* und *Gesellschaft* (Stand) die konkrethistorischen Vorstellungen von Gemeinschaft und Gesellschaft während des 14. und 15. Jahrhunderts in Mittel- und Nordengland (erste Blütezeit) und während des 16. und 17. Jahrhunderts in Schottland und Nordengland (zweite Blütezeit) treten. Welche Stände schufen die Volksballaden?

'In England, the franklin and the yeoman had their taste in story-telling, but they did not, like the gentlemen of Castile and Jutland, take their ballads very commonly from the lives and deaths of kings and queens. The hero of the Yeomanry is Robin Hood . . . .' [45]) Die Bedeutung der kleinen Adligen und Freibauern für den Ursprung der dänischen Volksballade wurde klargelegt. Hinsichtlich der *Childballaden* dürfen wir nur behaupten, dafs die Robin-Hood-Balladen für die Yeomanry Mittel- und Nordenglands oder in ihr geschaffen wurden[46]), wahrscheinlich aus volksläufigen Lokalsagen[47]) und zwar um 1400.

---

[45]) Ker, *Spanish B.* 20.

[46]) Clara Barth, *Der rechtlich-soziale Hintergrund der englischen Volksballade* 97 wies nach, dafs „die Vorbedingungen zu einer selbständigen Dichtung im freien Bauernstande gegeben" waren. Sie distanziert ihre historischen Quellen nicht genügend von den Robin-Hood-Balladen selbst, ja, sie benutzt diese in einigen Fällen selbst als Quelle. Jede Behauptung, die verallgemeinernd für alle Gruppen von Childballaden die Freibauernschaft als Entstehungsschicht ansetzen möchte, mufs neu bewiesen werden. Barths Ausführungen lassen sich ergänzen durch Lujo Brentano, *Geschichte der wirtschaftlichen Entwicklung Englands*, besonders Band I, 132f., 153; Bd. II, 44f., 400ff.

[47]) Vgl. Brandl, Lüdeke XVIII.

Es ist mir bisher nicht gelungen, historische Zeugnisse beizubringen, daſs die heroisch-tragische *Ritterballade* (eine Bezeichnung nach dem Stoffgebiet) der Schotten auch unter Rittern entstanden ist.[48])

Im Wissen um die kulturhistorischen Gegebenheiten glaube ich mit Deutschbein[49]) (wie die dänischen Forscher und wie Naumann über die Entstehungsschicht der nordischen und deutschen Balladen), daſs es auch in Nordengland vor allem „jüngere Söhne des niederen Landadels" waren, „die bei weltlichen oder geistlichen Herren Hofdienst suchten"[50]), „Ritterbürtige ... vermittelnd zwischen Bauerntum und Adel".[51]) Den Beweis muſs ich noch schuldig bleiben.[52])

Läſst sich die innerhalb der Entstehungsschicht überlieferte Grundform der Volksballade, die Urballade, rekonstruieren? Brandl gewinnt von *Johnnie Cock* zwei Normalfassungen.[53])

---

48) Vgl. § 15, 3.

49) Balladenseminar S.-S. 1926; W.-S. 1926/27.

50) Naumann, *Spielmannsdichtung* 791.

51) ebd. 792.

52) Die beiden folgenden Zeugnisse sind aufschluſsreich; sie vermitteln den Eindruck, den der Bauernstand Nordenglands auf den unbefangenen Beobachter machte. Professor Deutschbein wies mich auf ein wichtiges Zeugnis hin, das Walter Raleigh, *Wordsworth* (London 1928) S. 173f. hervorhebt: 'Doubtless Coleridge was right in some other parts of his contention. The dalesmen, he says truly, are not a peasantry, but an aristocracy; their society is a society governed by strict and proud conventions; they are better educated and greater readers than men of equal rank elsewhere. He corrects some of Wordsworth's misconceptions in the light of a broader philosophy of language and society ...' W. Raleigh geht hier ein auf S. T. Coleridges *Biographia Literaria* Kap. XVII (ed. J. Shawcross p. 28—43).

Für den wirtschaftlichen Wohlstand der Freibauern im Lake-Distrikt, selbst noch Mitte des vorigen Jahrhunderts, gibt eine interessante Briefstelle aus der *Correspondence of H. C. Robinson with the Wordsworth Circle* (1808—1866) ed. Morley (Oxford 1927) Zeugnis, die ich Prof. Deutschbein verdanke: 'Extract (copied by H. C. R.) from a letter of H. Martineau', 8th Febr. 1846: 'The virtues of the people here are also of a sort differt we think from what he supposes. The people are very industrious thrifty prudent and so well off as to be liberal in their dealings. They pride themselves on doing their work capitally: and in this point of honour they are exemplary.' Vol. II, 620ff.

53) Brandl, *Heinzelfestgabe* 63.

Oder fehlte dem Bemühen um die Urform überhaupt die Einsicht, daſs für die Entstehung der Balladenform mündliche Überlieferung und Volksläufigkeit hauptsächlich von Wichtigkeit sind? Mir scheinen alle Bemühungen um die Ausgangsfassung einer Ballade insofern sinnlos, als man die Merkmale der mündlichen Tradition ausmerzen müſste, die aber ihrerseits erst den Charakter der Volksballade ausmachen.

§ 12. Mündliche Überlieferung und Volksläufigkeit der Volksballaden.

'In brief, the question has been whether these ballads are to be called popular because of a peculiar origin among the people or merely because, whatever their origin, they have been accepted by the people and have taken on certain peculiar features through a long course of oral transmission.'[1])

Am bekanntesten sind die Versuche John Meiers, die Folgen der mündlichen Überlieferung und der Volksläufigkeit zu bestimmen.[2]) Er erachtet den Einfluſs der Volksläufigkeit als wirksam genug, ein Kunstlied in ein *echtes Volkslied* umzugestalten. Als gewissenhafter Forscher hat er die allgemeine These nicht gewagt, daſs jedes Volkslied ein *Kunstlied im Volksmunde* sei.[3]) Diese These wird sich jedoch nach seiner

---

[1]) Hustvedt II, 6.

[2]) Vgl. weiterhin: „Die Entstehung muſs ausscheiden aus der Definition des Volksliedes". Götze 21. — 'The author has disappeared. The most that can be said is that the authorship belongs equally to all those who have taken part in the transmission. Thus, the anthorship, originally individual, has become communal.' Sharp, *Conclusions* 11. — „An die Stelle des persönlichen Schaffens tritt die gemeinschaftliche Fortpflanzung; an die Stelle der künstlerischen Individualität tritt das Volk als Gesamtheit. Und die produktive Kraft dieser Gesamtheit kann durch die vergleichenden Untersuchungen als erwiesen gelten". Mersmann, *Grundlagen* 113. — Sidgwick Bd. I, Abschnitt III: The Growth of Ballads.

[3]) In jedem der drei Bände des *Jahrbuchs für Volksliedforschung* finden sich interessante Nachweise von Kunstliedern im Volksmunde. Man verkennt den groſsen Wert von John Meiers Untersuchungen, vor allem der *Volksliedstudien* 1917, wenn man sie nicht für das nimmt, was sie tatsächlich sind: musterhaft durchgeführte Einzeluntersuchungen über die Schicksale eines Kunstliedes während seiner Volksläufigkeit in den letzten hundertfünzig Jahren. Natürlich kann man dieses Rezept nicht zur Lösung aller Voikslied- oder Volksballadenfragen anwenden, schon deshalb nicht,

und besonders seiner Schüler Ansicht bei verbreiteter und vertiefter Materialkenntnis bewahrheiten.

T. F. Henderson hat diese These für die Childballade vertreten und ihren Nachweis versucht.[4])

1. Mündliche Überlieferung innerhalb der Entstehungsschicht.

Mündliche Überlieferung als solche, gleichgültig ob unter den Gebildeten oder den Nichtgebildeten[5]), wirkt auf das Sprachkunstwerk in ähnlicher Weise. Die Folgen mangelnden Gedächtnisses und das Bemühen, dem Gedächtnisvermögen in der Durchsichtigkeit des Baues und der Leichtfaſslichkeit der Gliederung aufzuhelfen, machen sich allgemein während der Überlieferung geltend, wie auch die bekannte Typisierung des Stils.[6])

Wenn wir für die Volksballade mündliche Überlieferung mit Volksläufigkeit gleichsetzen, entgeht uns eine Möglichkeit, den groſsen, typischen Balladenstil zu erklären. Ich werde im zweiten Teil versuchen, den knappen, maſsvollen, edlen Stil als Folge der mündlichen Tradition in den höheren Schichten, als die mündliche Tradition auch bei ihnen die vorherrschende war, nachzuweisen.[7])

---

weil zu diesen Fassungsvergleichen die notwendige Materialfülle und vor allem die Ausgangsfassungen fehlen.

[4]) Henderson, *P. Poetry.*

[5]) Wie Cecil Sharp den Ausdruck *uneducated* möchten wir den entsprechenden deutschen Ausdruck vermieden wissen. Sharp, *Conclusions* 3, definiert *common people* als . . . *the non educated*, nicht *the uneducated.*

[6]) In den Kapiteln 9—13 „Einfluſs der Vergeſslichkeit“, „Lust zu erweitern“, „Gesetze der Umgestaltung“ usw. hat Krohn die Folgen mündlicher Überlieferung kurz und klar dargestellt. Vgl. Schwebsch.

[7]) „Daſs sogar ein bedeutender Teil unserer Volksdichtungen aus den gesellschaftlich höherstehenden Kreisen, als die mündliche Tradition auch bei ihnen die vorherrschende war, ausgegangen ist, ändert nichts an der Volkstümlichkeit dieser Schöpfungen.“ Krohn 23 (von mir hervorgehoben). Der höhere künstlerische Wert der dänischen *Folkevise* (gegenüber der englischen Volksballade) erklärt sich aus der Tatsache, daſs ein groſser Teil der frühen Fassungen der heroisch-tragischen dänischen Ballade nie „volksläufig“ gewesen sind. Der überwiegende Teil der englischen Fassungen stammt aus einer Volksschicht, welche dem Gehalt der groſsen Ballade fremd gegenüberstand und welche die Ballade deshalb *zersingen* muſste.

2. Volksläufigkeit.

Es ist hier nicht der Ort, auf die verhängnisvolle Ungeklärtheit des Begriffes *Volk* in den verschiedensten Darstellungen hinzuweisen. Oft hilft allerdings eine logisch klare Definition auch nicht weiter (etwa Naumanns Identifizierung von Volk und primitiver Gemeinschaft), zumal dann nicht, wenn der Begriff *Volk* soziologisch und historisch ungefüllt bleibt.

In dieser Untersuchung bedeutet *Volk* in prägnantem Sinne:

1. Echte Schicksalsgemeinschaft: existentiale Verbundenheit aller Glieder.[8])
2. Die Schicht des Volkes, die angewiesen ist auf mündliche Überlieferung.[9])

Volk als *Unterschicht einer Kulturnation* ist ein rein formaler Begriff: die soziologische Struktur der unteren Volksschichten ist je nach den Zeiten verschieden.

Es ist bekannt, daſs die Folgen der Volksläufigkeit den Charakter der *Childballaden* (in der Gestalt, in der sie uns vorliegen) zum guten Teil bestimmt haben. Daher wird die Frage bedeutsam: welche Volksschichten waren auf die mündliche Tradition angewiesen, um geistige Güter oder auch nur Begebenheiten zu übermitteln; wie lange Zeit hielt dieser Zustand an; wie lagen die Verhältnisse in den verschiedenen Grafschaften?

Es sollten Tabellen auf Grund von Einzelforschungen für die wichtigen Verbreitungsgebiete der Volksballade angelegt werden.[10])

Es heiſst den Gestaltungssinn des *Volkes*, der während der mündlichen Überlieferung am Werke ist, verkennen, wenn man Umformungen aus der Betätigung des *psychischen Mechanismus* des Volkssängers[11]) allein ableitet und ihre

---

[8]) Daraus erklären sich Thema und Ton der groſsen Volksballaden: der Held weicht seinem Schicksal nicht aus; sein Schicksal und sein heldisches Verhalten werden als typisch und als vorbildlich gewertet.

[9]) Daraus erklären sich Erzählweise und Struktur der Volksballaden.

[10]) Es ist drucktechnisch nicht möglich, die von mir entworfene Tabelle abzudrucken. Mir sind Spezialuntersuchungen dieser Frage nicht bekannt geworden. — Die Tabelle wird in verschiedenen Gegenden Englands recht verschieden aussehen.

[11]) Krejci.

Wirkung einzig in der Primitivierung des höheren Kulturgutes, in der negativen Variantenbildung, sieht. Die Umformungen während der Volksläufigkeit sind so mannigfaltiger und verschiedener Natur, daſs wir wohl mit Mersmann von positiver und negativer Variantenbildung in der Entwicklungsgeschichte einer Ballade[12]) sprechen können. Meine Thesen gründen sich auf den Nachweis, daſs unter bestimmten soziologischen Bedingungen positive Variantenbildung während der Volksläufigkeit möglich ist. Der Prozeſs der Umgestaltung während der Volksläufigkeit ist wiederholt für den textlichen wie den musikalischen Teil des deutschen Volksliedes dargestellt worden.[13]) Die Struktur- und Stilentwicklung der Childballadengruppen darzustellen, wird erst in dieser Schrift begonnen.

Während die Fabeln und der Gehalt der Volksballaden nur teilweise Leistung der unliterarischen Schichten sind, ist die Stilisierung und Umstilisierung dieser Fabeln ihr groſses Werk. Die äußere Form der Volksballaden läſst sich historisch ableiten, die innere Form wird in der Volksläufigkeit geschaffen.

3. Die Überlieferer der Childballaden.

Naumanns *Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs Spielmannsdichtung* stützt die Anschauung, daſs der Charakter der Volksballaden in der mündlichen Standesüberlieferung und der Volksläufigkeit gebildet ist, daſs der Typus der Childballade nicht als einmalige Schöpfung eines Minstrels

---

[12]) Mersmann, *Grundlagen* 98: „In einem Falle ist ein erhöhtes Kraftbewuſstsein ihre Wurzel, das die gegebene Melodie weiterbildet, überschneidet, nach eigenen Gesetzen neue organische Formen schafft, im andern ein Unvermögen, eine Kraftlosigkeit, die Linie zu fassen, welche . . . den Organismus verkümmern läſst.“ Wenn ich im Folgenden von positiven und negativen Varianten im künstlerisch wertenden Sinne spreche, so bin ich mir bewuſst, daſs ich die Mersmannschen Ausdrücke umbiege und vergröbere.

[13]) Sämtliche Arbeiten von John Meier. Vgl. Daur, Dessauer, die aber durchweg negative Variantenbildung konstatieren; das liegt an den Trägern der Überlieferung, die im 19. und 20. Jahrhundert eben ganz anders geartet und weniger *gebildet* waren als im 16. und 17. Jahrhundert. Vgl. Jahrbuch.

bestimmt werden kann.[14]) Zu wenig ist von den Überlieferern der Childballaden aus früher Zeit bekannt, als dafs wir die Minstrelzunft in der englischen Tradition durchweg als Überlieferer einsetzen oder ausschalten dürften; nur sollten die wenigen Zeugnisse, dafs Childballaden zum Repertoire eines Minstrels gehörten[15]), nicht zu allgemeinen Schlüssen verführen; andererseits ist es in gleicher Weise unrichtig, wenn Zustände, welche Sammler im letzten Jahrhundert antrafen, auch für frühere Jahrhunderte angesetzt werden. Natürlich wird uns der Charakter noch lebender Volkssänger eingehend beschäftigen müssen. Mackenzies Schilderungen echter Volkssänger[16]) sind dafür die beste Quelle. Dafs aber die *Volks*sänger der *Childballaden* stets diesen Charakter hatten, ist ein unerlaubter Rückschlufs, der immer wieder unter dem Eindruck der *lebenden Volksballade* von ihren Aufzeichnern gewagt wird.

Kittredge behauptet von Child, sein Geschmack wäre ein untrügliches Kriterium für die Echtheit von Volksballaden gewesen: 'This faculty, which even the folk has not retained, . . .'[17]) Kittredge übersieht, dafs der Childsche Geschmack unter den niederen Volksschichten nie der herrschende gewesen ist.

Der Charakter der Volkssänger ist für die folgende viel umstrittene Frage von entscheidender Wichtigkeit: Können Balladen durch Volksläufigkeit (künstlerisch) „besser“ werden, oder kurz: ist positive Variantenbildung möglich? Man darf sich nicht auf Erfahrungen der Gegenwart oder auch des

---

[14]) „Das (lied- oder prosamäfsige) Weiterleben braucht so wenig an eine Zunft gebunden gewesen zu sein wie bei den skandinavischen Balladen oder dem deutschen Volkslied, wenn auch die ersten Formungen, Entstehungen zunftmäfsig waren.“ Naumann, *Spielmannsdichtung* 783. Das Letzte trifft für die Ausgangsfassungen der englischen Balladentradition zu. „Das Gedicht in der Pflege der zünftigen Künstler (Skop, Spielmann) hatte mehr Sondereigentum und mehr Festigkeit. Die Ballade darf in dieser Hinsicht ‚Volkslied‘ heifsen, und zwar vermutlich auch da, wo sie es gesellschaftlich nicht war, d. h. ehe sie von dem kleinen Adel zu den Bauern gelangte.“ Heusler 22.

[15]) Vgl. Sheale, *The Hunting of the Cheviot;* Einl. zu 162.

[16]) Mackenzie, *Quest.*

[17]) Kittredge, *Child* XXX[1].

19. Jahrhunderts berufen, um zu beweisen, dafs das *Volk* immer nur „zersinge".

Auf die Seite derer, die als Resultat längerer Volksläufigkeit nur negative Varianten erwarten, gehören bedeutende Forscher, grofse Sammler und Künstler, zu ihnen schon Walter Scott: 'He expressely agreed with Ritson in thinking that tradition is a kind of alchemy that turns gold into lead. Not that he believed in any archaic perfection in the Border muse; but he saw distinctly the rude evidences of the vicissitudes of oral transmission, the distortions of words and rhythms, the interruptions and abrupt dissolutions of the narrative, the unintentional or the wilful interpolations of reciters).' [18]

Trotz intensivsten Suchens hat auch Moore nicht einen einzigen Fall positiver Variantenbildung entdecken können: 'All the ballads we have, or know to have existed, or can with any satisfactory reason suppose to have existed, belong to the same ubiquitous and eternal decadent period. The ballad, once in the toboggan of oral transmission, is always going down hill. We may find it near the bottom of the slide, or a short distance up the slope; what if we should come upon it at the top of the hill)?' [19]

Demgegenüber stellen wir die These auf: Stand, Wohlstand, Begabung und Charakter der Volkssänger entscheiden darüber, ob durch längere mündliche Tradition positive oder negative Varianten entstehen.[20]) In den klassischen Zeiten der Volksballade, in Mittel- und Nordengland im 14. und 15. Jahrhundert (die Standesballade der Yeomanry) und in den *Lowlands of Scotlands* und in Nordengland im 16. und 17. Jahrhundert, dienten die dichterisch Begabten noch der Gesellschaft bzw. der Gemeinschaft, der sie angehörten. Auch in England verschärft sich seit dem Ende des 18. Jahr-

---

[18]) Nach Hustvedt II, 37.

[19]) Moore, *Transmission* 408; vgl. ebd. 400. Bestenfalls werden die Balladen durch *transmission more lyrical.*

[20]) Der zweite Hauptteil dieser Arbeit liefert den Nachweis, dafs durch gewisse Tendenzen der Volksläufigkeit positive Varianten entstehen. Meine These wird neuerdings auf das beste durch Gerould gestützt, und zwar durch das aufschlufsreiche Kapitel: 'The Nature of Ballad-Variation.'

hunderts ein Prozefs, „. . . der das ‚Volk' in seiner geistigen Kraft lähmt: die Loslösung zahlreicher Begabter, die nun die ‚Sonderschicht' verstärken." [21])

'Although I cannot subscribe to the belief that servants in the 19th century averaged much lower than servants in the 16th century, it must be remembered that the early-ballad-group included creative individuals who, in a later and more literate time, would have been drawn into the stream of literary influence. "Inglorious Miltons" were less likely to remain illiterate and obscure in the reign of Victoria than in that of Queen Bess.' [22])

Die positive Variantenbildung läfst sich überhaupt nur so erklären, dafs dichterisch begabte Menschen, die lese- und schreibunkundig waren, die Träger der Balladentradition und -entwicklung gewesen sind.[23])

'To say that oral tradition once had a constructive side means that there was a period in European civilization — probably during the fifteenth, sixteenth, and early seventeenth centuries — when oral tradition not only impersonalized, but also improved, that which was committed to it. And this, being interpreted in turn, means that there once were enough good Scottish and English heads unlettered in reading and writing to serve as a constructive medium for oral tradition to work through.

It is the penalty of oral tradition that it can exist only where literacy does not.[24]) The two vary inversely: as literacy waxes, oral tradition wanes; and as it wanes, it is automatically confined to lower and lower levels of talent and intelligence. In our day, owing to the universal spread

---

[21]) Wagner, *Stil der Volksdichtung* 185.

[22]) Moore, *Transmission* 389.

[23]) Eigentlich ohne es recht zu wollen, sieht auch Hustvedt II, 106 in dem *traditional process* die einzige Möglichkeit, die Würde vieler *traditional ballads* zu erklären: 'Why is it, then, that so few of the accepted traditional ballads even suggest the ridiculous? There is no answer, unless it be that the traditional process affixes a stamp of genuine simplicity that is wellnigh, if not wholly, inimitable.'

[24]) Vgl. § 12. Die hemmungslose Auswirkung der Strukturtendenzen während der Volksläufigkeit führt dann zu negativen Varianten.

of educational opportunity and cultural advantages, oral tradition has almost reached the vanishing-point in quantity, and has almost touched bottom in quality.' [25])

Konsequente Endglieder der lückenlosen [26]) Volkstradition sind in den germanischen Ländern Fragmente, Isolierungen interessanter Szenen, Kinderreim und Kinderspiel. [27])

Der *Traditional Process* wird durch zwei Arten von Umformungen des Volksgutes unterbrochen:

1. Kunstmäfsige Überarbeitungen von Volksballaden erschienen im Volksdrama, in der Oper, in bürgerlichen Anthologien und drangen in umgewandelter Form wieder ins Volk zurück.
2. Auch die Einblattdruckereien haben sich mancher Volksballaden bemächtigt; sie haben sie nach dem „Volksgeschmack" geändert oder für das Volk neue Balladen nach dem Muster der alten geformt. Diese Fabrikprodukte münden oft wieder in den *Traditional Process*.

1. und 2. Durch die organische Kraft der Anverwandlung während der weiteren Volksläufigkeit nähern sich diese *Broadsheet*-Fassungen wieder der *Popular Ballad* an. [28]) Die sekundäre Volksläufigkeit hat natürlich, wenn sie nur lange genug andauert, ähnliche Folgen wie die primäre.

---

[25]) Smith, *Carolina B.* 55.

[26]) Eine Lücke entsteht in der mündlichen Überlieferung, wenn die Ballade, nachdem sie aufgezeichnet und ergänzt wurde, in wieder sinnvoll gewordener Gestalt ins Volk zurückdringt, oder wenn Fabel und Motive vom einzelnen während der Volksläufigkeit vervollständigt wurden. Die Folgen der sekundären Volksläufigkeit werden zum erstenmal von G. Humbert untersucht.

[27]) Vgl. Childs Einleitung zu *Child* Nr. 201. — Vgl. JAFL XL (1927), S. 1 ff. — Vgl. Miller 29: 'Besides the ballad situations, the game songs have many reminiscences of ballad style and diction. The "lily-white hand" is as much a commonplace here as in ballads.' Das letzte Stadium in der Entwicklung der Volksballaden ist das Kinderlied: 'When the time came, in any community, when the adults no longer cared to hear the ballads, the process of transmission was restricted to the nursery.' Moore, *Transmission* 407.

[28]) Vgl. § 37.

§ 13. Die Funktionen der Childballaden im geselligen Leben.

Die Volksballaden hatten in den verschiedenen Zeiten, Orten der Verbreitung und Volksschichten ihrer Entstehung und während ihrer mündlichen Überlieferung völlig voneinander abweichende Funktionen im geselligen Leben. Die Frage, ob die Volksballade getanzt, gesungen oder nur im Sprechton vorgetragen worden ist, wird für die *Childballaden* als Gesamtheit schwerlich zu beantworten sein; die Frage mufs für jede Volksballadengruppe mit Rücksicht auf Zeit, Ort und Volksschicht neu gestellt werden. Aus dem heterogenen Balladenmaterial des *Child* und der daraus folgenden Vielheit von Gruppen einerseits und der Verschiedenartigkeit der Fragen erhellt, wie fern die Forschung der Lösung dieser Probleme noch steht.

Es sind im besonderen fünf Fragen:

1. Die Volksballade als Begleitung zu Gesellschafts- und Gemeinschaftstanz; die Einwirkung des Tanzes auf die Textgestalt der Balladen.
2. Der Vorsänger und das *Volk*.
3. Das vorgesungene Balladenlied.
4. Der Vortrag des Minstrels.
5. Der Bänkelsang.

1. Der Balladentanz.[1])

Literatur: Thuren. — Pound, *Dance*.

Einzig Thuren vermittelt eine lebendige Vorstellung des Balladentanzes auf den Faröern: ,,Bisweilen tanzen die Färinger auf demselben Flecke, wenn der Vers gesungen wird; dagegen bewegen sie sich während des Absingens eines Kehrreims nach vorn. Möglicherweise ist diese Tanzform, die den Solovortrag des Vorsängers zu seinem Rechte gelangen läfst, die ursprüngliche.“ [2]) Für die Tanzform müssen wir die gleiche Vereinfachung während der Volksläufigkeit annehmen wie

---

[1]) Natürlich darf die Etymologie des Wortes *Ballade* (*ballare* = tanzen; gute Darlegungen finden sich bei Bryant, Cohen, Gummere *PP*) nicht dazu führen, mit ihrer Hilfe den Tanzcharakter der Ballade zu stützen. Über die Aufnahme von *ballade* in den englischen Wortschatz vgl. Bryant 20. — Pound, *Dance* 360—67. — Wimberly, *Minstrelsy*.

[2]) Thuren, *Faröer* 223.

für die Textgestalt. Der Tanz der Färinger Fischer erlaubt Rückschlüsse auf einen an Formen reicheren Gesellschaftstanz in der dänischen Aristokratie. Die Meinung Thurens über den Ursprung des Tanzes und der Tanzmelodien auf den Faröern faſst Hustvedt zusammen: 'Hjalmar Thuren, the authority on the Faroe traditions, holds the opinion that the dance itself can be traced back to medieval and particularly French dances, and that the airs are probably to a large extent a local development under some early Celtic influence.' [3])

Wie in der dänischen *Folkevise* selbst wird auch bei jeder gesellschaftlichen Zusammenkunft der Tanz eine bedeutende Rolle gespielt haben.[4])

Offenbar lagen in Schottland und Nordengland kulturelle Bedingungen vor, die eine ähnliche Entwicklung nicht erlaubten. Die Forschung ist darin einig, daſs die englische Ballade gutenteils „aus dem Tanzlied hinausgewachsen" ist[5]); wir würden allerdings vorziehen zu sagen, daſs die englische Ballade nicht in das Tanzlied hineingewachsen ist. Die Volksballade entwickelte sich nicht a u s dem Tanzlied, sondern entwickelte sich in einigen Fällen z u m Tanzlied. Bei dieser Entwicklung werden die Balladen zu einfachen Situationsliedern oder geben die Fabel nur im Dialog wieder.[6]) 'Real ballads used as dance songs tend to decay, through the wearing process of dance usage. Songs used as dance songs do not tend to develop into ballads, but rather to become simplified to some striking line or formula.' [7])

---

[3]) Hustvedt II, 172.

[4]) „Jede gesellschaftliche Zusammenkunft ist mit Tanz verbunden." Thuren, *Tanz* 239. „. . . dramatische Handlung der dänischen Lieder oft durch ein Ereignis während des Tanzes veranlaſst." Thuren, *Tanz* V. „Die übernatürlichen Mächte — die Elfen, Nixen, Zwerge und Bergjungfrauen — tanzen denselben Tanz wie die Menschen." Thuren, *Tanz* 243. „Die dänischen Balladen berichten häufig vom gemeinsamen Tanz von Männern und Frauen. Männertanz kommt vor in den Balladen 181, 220, 465; Frauentanz in den Balladen 121, 240, 367." Steenstrup, *Danske Folkeviser* 250, Anm. 1. Über den Balladentanz der höfischen Gesellschaft in Dänemark im späteren Mittelalter vgl. auch Pound, *Dance* 386.

[5]) Heusler 17.

[6]) Vgl. auch Pound, *Origins* 78: 'In the English and Scottish ballads, dancing plays hardly any rôle.'

[6]) Vgl. ebd. 381.

[7]) ebd. 398.

Ein gutes Beispiel für diese Entwicklung zum Tanzliede gibt eine Version der *Twa Sisters*, die in Nebraska gefunden wurde:

There was an old woman lived on the seashore,
Bow down
There was an old woman lived on the seashore,
Balance true to me
And she had daughters three or four,
Saying I'll be true to my love
If my love is true to me . . .

The oldest and yongest were walking the seashore,
Bow down
The oldest and yongest were walking the seashore,
Balance true to me
The oldest pushed the yongest ore,
Saying I'll be true to my love
If my love is true to me . . .

Der Tanzcharakter dieses Fragmentes geht aus den ersten beiden Refrainzeilen unmifsverständlich hervor.[8])

Bezeichnenderweise spricht der englische Refrain im allgemeinen nicht vom Tanze[9]) und nur in *The Bonny Lass of Anglesay*[10]) wird der Tanz zum Thema einer Ballade.[11]) Die Vierzeiler ohne Refrain schalten bei dieser Betrachtung von vornherein aus.

Wie hat man sich aber die schottischen Zweizeiler mit Refrain aufgeführt zu denken? Historische Zeugnisse fehlen; dem tänzerischen Rhythmus mehrerer ihrer Melodien[12]) und

---

[8]) Pound, *Dance* 372. Wir finden den gleichen Refrain in mehr oder minder verstümmelter Form in Davis 5 A CDF—J, Campbell-Sharp 4 B—D.

[9]) „. . . man findet nicht einen einzigen englischen Refrain, der den Tanz zum Gegenstand hat.“ Steenstrup, *Danske Folkeviser* 373.

[10]) Child Nr. 220.

[11]) Wichtiges Motiv ist der Tanz in *Fair Janet* (Child Nr. 64); jedoch ist eine Entlehnung dieses Motivs aus der skandinavischen Ballade (Grundtvig Nr. 126) anzunehmen. Allerdings wird die Ehrbarkeitsprobe der dänischen und deutschen Ballade dahin in den schottischen Fassungen abgewandelt, dafs Janet (die Wöchnerin) im Tanz mit dem Geliebten die letzten Kräfte verschwendet, stirbt und dadurch ein Zeichen ihrer unwandelbaren Liebe gibt.

[12]) Vgl. Child V, 411, 10 Bc. Siehe den Anhang zu diesem Abschnitt.

der Identität ihrer Struktur mit den dänischen *Folkeviser* entspräche die gleiche Aufführungsweise: Es fehlen aber alle Zeugnisse, dafs Balladen als Begleitung zu den Tänzen der schottischen oder englischen Aristokratie gesungen wurden.

Der Tanz, dann die Musik sind vom Erleben der Gemeinschaft, von der Aufführung aus gesehen, das Wesentliche an den Tanz- und Singballaden. Oft erklären sich die bis zur Verständnislosigkeit zersungenen Volkslieder von hier aus; der Akzent lag nicht auf dem im Wort gestalteten Schicksal oder Geschehen, sondern auf dem Gemeinschaftserlebnis des Singens und Tanzens.[13])

Falls das Tanzen sich allerdings nur darauf beschränkt, dafs während des Absingens des Refrains reigenartige Schritte ausgeführt werden, wird dadurch die Aufmerksamkeit kaum vom Vorsänger abgelenkt worden sein.

„Beim Tanze interessieren sich alle im höchsten Mafse für den Inhalt des Liedes, das voraus von einer der tanzenden Personen vorgetragen wird, während alle die anderen Teilnehmer den Kehrreim mitsingen.“[14]) Wenn dieses Interesse der Tanzenden für die Fabel stets allgemein und grofs gewesen wäre, dürfte nur der Refrain, der seiner Genealogie nach in den selteneren Fällen den Grundakkord der Ballade anschlägt[15]), „zersungen“ sein. Der Refrain der Child-Zweizeiler ist auch oft bis zur Sinnlosigkeit zersungen, falls er nicht künstlich dem Liedinhalt oder -gehalt angepafst wurde.

Louise Pound hält es nicht für wahrscheinlich, dafs die Struktur der Child-Balladen wesentlich dadurch entstanden ist, dafs die Balladen als Tanzlieder verwandt wurden. 'If the Child-pieces were primarily evolved in the dance, they ought to show more signs of it, and to be structurally more suitable; for instance, they should suggest more swing and movement.'[16])

---

[13]) „Die vielen halberblindeten Motive sind wohl nicht immer erst durch Zersingen verschuldet: schon die Dichter verwenden Bausteine, die für einen anderen und festeren Zusammenhang gemeifselt waren . . . Aber es sang und tanzte sich darum nicht schlechter dazu!“ Heusler 21. 'For dance songs proper, preserved in tradition, one expects a strong refrain formula and a fading or utterly absent narrative element.' Pound, *Dance* 372.

[14]) Thuren, *Färoer* 223. [15]) Vgl. § 11, 1.

[16]) Pound, *Dance* 374. Vgl. hierzu Smith, *Ballads* 995.

Anhang zu § 13, 1.

10 Bc. The Twa Sisters. *Child* V. 411.

Slow. Abbotsford MS. "Scottish Songs."

There was twa sis - ters in a bour, Ed - in - bor-ough,

Ed- in-borough; There was twa sis - ters in ae

bour, Stir - ling for ay. There was twa sis - ters in ae

bour, There came a . . knight to be their wooer,

Bon - ny St. John - ston stands up - on Tay.

Die rhythmisch straffe Melodik des Refrains hebt sich deutlich von dem Rezitativ des Vorsängers ab. Der Text wurde im Schwebeton (h: die Melodieachse) vorgetragen; der Kreis lauschte während des Vortragens und bewegt sich vielleicht in Reigenschritten nach vorn oder seitwärts während des Absingens des Refrains; der Rhythmuswechsel im Refrain fordert geradezu zur tänzerischen Realisierung heraus. Es handelt sich um ruhige Reigenschritte. Innere Evidenz ist natürlich kein sicherer Beweis.

Der Refraintext:

'Edinborough, Edinborough, Stirling for ay
Bonny St. Johnston stands upon Tay.'

ist ein spätes Ebenbild der Tanzkleinlyrikstrophe. Eine Zusammenfügung der Refrainmelodieteile ergibt keine zusammenhängende Melodie. Im Gegensatz zum Textlichen ist der Refrain der Ballade musikalisch schon eingegliedert.

Diese Eingliederung des Refrains ist in 10 W vollkommen, auch textlich, durchgeführt (vgl. § 38). 10 W stammt aus

der niederen Volksschicht (An old cotter woman), 10 B verdanken wir der hochgebildeten Mrs. Brown (vgl. § 4 Anm. 14).

10 W. The Twa Sisters. *Child* V. 412.
T. Lugten, Kelso.

There were three la - dies play - ing at the ba,
Nor - ham down by Nor-ham, And oot cam a knight to
view them a', By the bon - nie mill dams o Nor - ham.

Die Verteilung Vorsänger—*Volk* ist für 10 W nicht anzusetzen, da der zweite Teil der Refrainmelodie sich überhaupt nicht von der Textmelodie ablösen läſst. Die beiden untereinander gleichen Teile der Refrainmelodie haben gegenüber der Textmelodie noch ein eigenes Gepräge.

2. Vorsänger und *Volk*.

Der Tanzcharakter der schottischen Zweizeiler läſst sich nicht beweisen. Gewiſs ist aber, daſs die Refrainballaden im Wechselgesang zwischen einem Vorsänger und dem *Volk* aufgeführt wurden.[17]) Der Vorsänger mag aus der eigenen Gesellschaft oder Gemeinschaft hervorgewachsen sein[18]) oder sich zu festlichen Gelegenheiten als zunftmäſsiger Sänger eingefunden haben[19]), — stets wird in der Refrain-

[17]) Diese Gemeinschaftsform des Singens ist noch heute so lebendig, daſs über ihre Bedeutung nichts gesagt zu werden braucht. Eine Herleitung aus dem antiphonen Kirchengesang widerspricht der Ursprünglichkeit dieser geselligen Form.

[18]) Graves 12ff. schildert das allmähliche Herauswachsen des 'accepted chorus leader' aus der Gemeinschaft, der sich als Vortragender spezialisiert und, individualistisch geworden, die Ballade in ein Vortragsstück verwandelt.

[19]) Der Charakter des Festes und der vorgetragenen Ballade wird ein anderer sein, wenn der Vorsänger des Festes aus den eigenen Reihen oder wenn er von auſsen kommt; das Verhältnis von Vorsänger und *Volk* (eine Einheit im vorgetragenen Geschehen) wandelt sich zum Verhältnis „Darbietender und Publikum".

ballade die innere Beteiligung am Vorgetragenen durch den gesungenen Refrain hörbar zum Ausdruck gebracht. Beim Zweizeiler mit Refrain wurde zumindest der Refrain vom Volk mitgesungen.

3. Das vorgesungene Balladenlied.

Die Balladenvierzeiler, deren letzter Vers von den „Zuhörern" wiederholt wurde, bilden den Übergang zum Vortragslied. Für eine Zahl von Childballaden wird uns diese Aufführungsart bezeugt.[20]

Diese Wiederholung der letzten Zeile durch das *Volk* wird weit häufiger gewesen sein, als wir aus den Aufzeichnungen entnehmen können. Diese Wiederholung verliert natürlich ihren Sinn, wenn nur der meist fremde Aufzeichner dem Sänger gegenübersitzt. Wo kein „Volk", da kein „Refrain"; die Wiederholung der vierten Zeile fiel fort.

In der Gepflogenheit, die letzte Zeile einer Strophe zu wiederholen, tut sich der Wille zur Beteiligung bei den Aufnehmenden kund; die Passivität des reinen Zuhörens wird von aktiven Menschen als bedrückend empfunden. So haben wir auch bei den vierzeiligen Childballaden grofsen Stils eine Beteiligung der Hörenden anzunehmen: vielleicht wurden auch die Gemeinstrophen öfter von allen mitgesungen.

Die tragisch-heroischen Balladen wurden zunächst in der Hall, jedenfalls vor Menschen mit entwickeltem Standesbewufstsein, und sicher wohl von Mitgliedern dieses Standes aufgeführt, wie etwa die Robin Hood- und *Outlaw*-Balladen unter der Freibauernschaft im 15. Jahrhundert.

---

[20]) Als Beispiel Vers 1 von *Johnnie Cock* (Child 114 G):

'Johnnie Brad, on a May mornin,
Called for water to wash his hands,
And there he spied his twa blude-hounds, bands
Waur bound in iron bands.
Waur bound in iron bands.

Im Text wirkt dieser Refrain als blofse Wiederholung der vierten Zeile; gesungen hebt er sich von der Textmelodie durch eigenen Rhythmus ab; vgl. Mersmann über die *Musikalischen Werte des Kehrreims* im Jahrbuch I 119ff.

4. Der Vortrag des Minstrels.

Historische Zeugnisse legen nahe, dafs die englischen Balladen des 15. und 16. Jahrhunderts, die noch wenig Spuren der mündlichen Überlieferung zeigen, von fahrenden Sängern vorgetragen wurden: etwa die verkürzten Epen und die im epischen Stil gehaltenen Volkssagen *The Geste of Robin Hood* (Child Nr. 117) an den Höfen des niederen Adels und der Freibauern. Der Stil der Minstrelballade setzt aber keineswegs einen bestehenden Volksballadenstil voraus.[21]) Andererseits gibt es natürlich volksläufige Fassungen von Minstrelballaden.[22])

Nur so ist es verständlich, dafs die frühesten Childballaden die typische Stilisierung und Volksläufigkeit vermissen lassen. Der Minstrel trug seine Balladenepen im Sprechton vor, ohne dafs den Hörern eine Gelegenheit zur Beteiligung geboten wurde.

5. Der Vortrag der Einblattdrucke.

Die Vortragenden von Beruf müssen sich um Gehör und Gunst ihres Publikums bemühen. Die Aufmachung der Einblattdrucke wurde dadurch und durch den groben Geschmack des breiten Publikums bestimmt. Diese Reimereien wurden

---

[21]) Schon Ritson behauptete, dafs der typische Balladenstil nicht viel vor der elisabethanischen Zeit entstanden sein könnte. In diesem wichtigen Punkt weiche ich von Gerould 231f. ab, dessen Belege mich nicht überzeugen können, dafs die Anfänge der Balladenentwicklung ins 12. Jahrhundert zu verlegen sind. Ritson 'declines to fix their date except in general between the latter part of the reign of Queen Elizabeth and the time of Charles I.; here he puts his own procedure against Percys.' (Hustvedt I, 254.) 'Later he takes the manifestly erroneous position that the English ballad, with the two exceptions noted (164, 165), took its rise in the reign of Elizabeth. His misconception in this regard must be laid in great part to a failure to allow for changes in language through the operation of tradition.' (Ebd. 255.) Ritson sucht die Datierung anders zu begründen als die heutige Forschung. Wenn wir, wie es Hustvedt auch später verlangt, erst dann von einer Ballade sprechen können, wenn die Stil- und Strukturtendenzen sich durchgesetzt haben, so müssen wir die Ritsonsche Datierung der Balladen als richtig hinnehmen. Den typischen Gehalt finden wir schon in der Standesballade der Yeomanry, d. h. den älteren *Robin Hood* Balladen des 15. Jh. Die Umstilisierung hat aber erst im Goldenen Zeitalter der Balladendichtung, im 16. Jh. und im 17. Jh., vor allem in Schottland stattgefunden.

[22]) *Thomas Rymer, Hind Horn, King Orfeo* usw.

meist zu jeweils gerade beliebten Melodien gesungen. Neue Melodien wurden dem Publikum vor dem Vertrieb der Stücke nach *music hall* Prinzip beigebracht.

Wir besitzen in den Arbeiten von H. E. Rollins gute Darstellungen der englischen Zeitungsballade.[23]) Die *Broadside*, der Einblattdruck, besorgte die Nachrichtenvermittlung, und zwar in möglichst fesselnder Form und erfüllte so eine Funktion der heutigen Zeitung. Alle Verkäufer behaupten von ihren angepriesenen *Ballads*, daſs sie die letzten sensationellen Ereignisse der Weltgeschichte vermelden.

Die Schwankballade gehört auf das Volksfest und später in die *tavern*.

Zeitungsballade und später Bänkelsang[24]) haben zunächst mit den Childballaden überhaupt nichts gemein; wenn *Broadsheet*-Texte volksläufig werden, nehmen sie volksmäſsige Gestalt an und können sich, wenn sie eine wirkliche Fabel erzählten, der Ballade annähern. Die Balladensprache aber, die solche minderwertigen Erzählungen durchdrang, wurde in der Entstehungsschicht der groſsen Ballade geschaffen.

Hustvedt faſst die verschiedenen Funktionen, welche die Zeitungsballade vom 16. bis in das 18. Jahrhundert

---

[23]) Besonders Rollins, *Broadside.* E. Seemann, *Newe Zeitung und Volkslied*: Jahrbuch III, 86—119. Vgl. ferner *The Bagford Ballads: Illustrating the Last Years of the Stuarts*, ed. with Introduction and Notes by Joseph Woodfall Ebsworth. Hertford 1878. (Printed for the Ballad Society I, 14, 15, 20; II, 16, 17.) — C. H. Firth, *Ballads and Broadsides in Shakespeare's England.* Oxford 1916. — G. Neilson, *On Manuscript Ballads.* — *The Pepys Ballads*, ed. H. E. Rollins, 7 Bde. Harvard UniversityPress 1929/31. Nr. 1—505. Bd. VIII wird den Index zu dem ganzen Werk enthalten. — *Roxburghe Club Ballads and Broadsides, chiefly of the Elisabethan Period*, H. Hart, Oxford 1912. Frühere Ausgabe in der Ballad Society: Hrsg. von William Chappell 1871—80, 3 Bde.; hrsg. von J. W. Ebsworth, 1883—1897, 6 Bde. — H. E. Rollins, *Cavalier and Puritan. Ballads and Broadsides illustrating the Period of the Great Rebellion, 1640 — 1660.* New York 1923. Vgl. TLS 21. 2. 1924. — *The Shirburn Ballads* 1585—1616, ed. from the MS. by Andrew Clark, Clarendon Press, Oxford 1907. — M. A. Shaaber, *The History of the First English Newspaper*: Studies in Philology XXIX (1932), S. 551ff.

[24]) Über den Bänkelsang vgl. Naumann, *Prim. Gem.* 168ff. — Naumann, *Spielmannsdichtung.* — Brandl-Lüdeke XXIIf. usw.

gehabt hat, zusammen: 'Their variety of subject is no less likely to create astonishment in the minds of such as may not have realized to what extent the diurnal output of the ballad presses of an earlier day served most people who could read and many who could not, in the stead of newspaper, sermonette, political circular, story magazine, music-hall entertainment, moving picture.'[25])

Der künstlerische Wert der englischen Zeitungsballaden wird von Child richtig eingeschätzt. Im Brief an Grundtvig vom 25. VIII. 1872 sagt er: 'The immense collections of Broadside ballads, the Roxburghe and Pepys, of which but a small part has been printed, doubtless contain some ballads which we should at once declare to possess the popular character, and yet on the whole they are veritable dung-hills, in which, only after a great deal of sickening grubbing, one finds a very moderate jewel.''[26])

Und doch kann Rollins wohl mit Recht behaupten, dafs zwei Vertragsstücke des Laurence Price sich in die Childsche Sammlung eingeschlichen haben: *The Famous Flower of Serving-Men* (Nr. 10) und *Robin Hood's Golden Prize* (Nr. 147).[27])

Kapitel IV. Die Volksballade, eine selbständige Gattung.

Während sich die meisten in den vorangehenden Kapiteln behandelten Fragen damit beschäftigten, wie die Volksballaden eigentlich geworden und was sie gewesen sind, möchte ich in den folgenden Kapiteln die Frage nach dem Wesen der Volksballaden als Gesamtheit (Gattung) stellen, Richtlinien für eine Gruppeneinteilung liefern und eine Methode des Fassungsvergleichs entwickeln.

§ 14. Definition der Childballade.

Literatur: Die Unterabteilung a bringt jeweils Darstellungen der englisch-schottischen Volksballade; Unterabteilung b Darstellungen aufserenglischer Volksdichtung.

a) Fr. J. Child, *Ballad Poetry* in: Johnson's Universal Cyclopaedia, vol. I. New York 1893 (war mir nicht zugänglich). — Grundtvig, Child. — Courthope, *Decay*. — Deutschbein. — Gerould. — Graves. —

[25]) Hustvedt II, 120. [26]) ebd. II, 254.

[27]) Rollins, *Broadside-Ballad* 261.

Gummere, *Beginnings.* — Gummere, *Popular Ballad.* — Gummere, *Ballads.* — Hart, *Child.* — Hart, *P. B.* — Hecht, *Balladendichtung.* — Henderson, *B. Lit.* — Henderson, *P. Poetry.* — Lang, *The Ballads.* — Mark. — Pound, *Origins.* — Sharp, *Conclusions.* — Sidgwick, *Ballad.* — Smith, *Ballad.*

b) *α.* Vergleichende Liedforschung: Martinengo.

β. Deutsches Volkslied (ich gebe nur eine Auswahl mir wichtig erscheinender Publikationen): Götze. — Jungbauer. — Levy. — John Meier, *Das deutsche Volkslied,* in Deutsche Volkskunde, Leipzig-Berlin 1929, 21—28. — Müller, *V. L.* — Hans Naumann, *Die Deutsche Volksballade* im Südwestdeutschen Rundfunk (Frankfurt a. M.) 18. VIII. und 8. IX. 1928. — Friedrich Panzer, *Das deutsche Volkslied der Gegenwart.* Jena 1914. — Pommer in der Zeitschrift *Das deutsche Volkslied.* — Wechssler.

γ. Dänische Volksballaden: Ker, *Danish B.* — Lundell, *Skandinavische Volkspoesie.* In: Grundriß d. germanischen Philologie II, 1 (1901—09), S. 1135ff. — Olrik, *Udvalg.* — Leon Pineau, *Nordiske folkeviser*: Danske Studier 1907, S. 160. — Steenstrup, *Vore Folkeviser.*

δ. Französische Volkslieder: P. de Beaurepaire-Froment: *Bibliographie des chants populaires français.* 1910, S. 183. — Sophie Jewett, *Folk-Ballads of Southern Europe, Translated into English Verse,* New York and London 1913. — Morf, *Das französische Volkslied*: Archiv 111 (1903), S. 122ff.

Child hat behauptet, die von ihm gesammelten Balladen stellten eine geschlossene, selbständige Gattung dar. Der Tod hinderte ihn daran, mitzuteilen, worin dies allen Childballaden Gemeinsame besteht.

Aus den vorangehenden Paragraphen geht hervor, dafs es weder gemeinsame Vorgeschichte von Fabel und Form, noch gemeinsame Entstehung, noch einheitliche Überlieferung, noch die gleichen Funktionen in Gesellschaft oder Gemeinschaft sein können. Wodurch werden aber die Childballaden als Gattung bestimmt?

Wenn die Frage der Entstehung ausscheiden sollte aus der Definition des deutschen Volksliedes[1]), so hat schon der bisherige Gang der Untersuchung gezeigt, dafs Entstehung und Entstehungsschicht den Charakter der Childballade mitbestimmen helfen. Als Volksballade wird die Ballade bestimmt durch Umstilisierung in mündlicher Überlieferung und durch ihren Liedcharakter.[2]) Die Umstilisierung erfolgte

---

[1]) Götze 21. Vgl. § 12, Anm. 2.

[2]) In meinem MS waren in diesem Abschnitt die Gesamtdarstellungen der Volksballade graphisch aufgezeichnet. Es sollte die Stellung der

nach den Struktur- und Stiltendenzen der Volksläufigkeit und mit Hilfe einer allmählich ausgebildeten Balladensprache.[3])

Die Childballade ist ein Lied mit szenisch gegliederter Fabel; Gehalt, Fabel und Sprache wurden in den höheren Ständen ausgebildet und während der *Volksläufigkeit* umgeformt und nachgebildet.

§ 15. Bestimmung von Gruppen.

Literatur: Edith Batho, *The Life of Christ in the Ballads*: Essays and Studies of the English Association IX, S. 70f. — H. M. Belden, *Balladry in America*, JAFL XXV (1912), S. 1—23. — Eicker. — Fricke, *R. H.* — Frank Kidson, *The Ballad Sheet and Garland*, J. F. S. S. II, S. 70—78. (Erklärung der Grundbegriffe.) — E. M. Leather, *Carols from Herefordshire*, J. F. S. S. IV, S. 3—51. — Steinberg. — Swinburne. — M. Percival, *Political Ballads*: *Historical and Literary Studies*, vol. VIII, Oxf. 1916.

Der Briefwechsel von Child und Grundtvig wird weitgehend von der Frage nach einer richtigen Anordnung der englischen Volksballaden beherrscht[1]), und zwar wird diese Frage von Child immer wieder aufgeworfen, bis Grundtvig schliefslich die später von Child angenommene Lösung vorträgt.

An den diesbezüglichen Stellen des Briefwechsels läfst sich beobachten, wie lange sich Child mit dem schwierigen Problem der Anordnung herumgeschlagen hat.

'There is not a sufficient criterion for me to make an unexceptionable division. I might make three divisions of earliest — later — and recent: but of course they would be called arbitrary, and would be so in some degree. I should have to separate a great mass of the Robin Hood ballads from the few really early ones. This is what I shall probably do, however . . .'[2])

Im Brief vom 25. März 1874 tröstet Child sich damit, dafs die Richtigkeit der Anordnung über Güte und Wert der Sammlung nicht entscheidet: 'In fact I do not think that the question of arrangement is of any great

---

Forscher zu den Problemen, über die im System der Problematik referiert wurde, im Zusammenhang gegeben werden: um die zentrale Fragestellung lagern in Ringen die sekundären Probleme. Es fehlt mir hier der Raum, die graphische Darstellung der bestehenden Literatur über die Volksballade wiederzugeben.

[3]) Die typische Balladensprache (ein fester Formelschatz, Gemeinstrophen usw.) charakterisiert die Childballade; in der Gegenwart kann diese Balladensprache nicht mehr als gültiger Ausdruck für neue Fabeln verwandt werden; die Childballade ist darum tatsächlich *a closed account* (Gummere, *Ballads*).

[1]) Child: 1. Juli 1873. [2]) Hustvedt II, 257.

weight or consequence. The chief point is that the edition contains every bit of genuine ballad lore, and consequently all that may be genuine, and I might say, also all that has been so'.[3])

Doch immer wieder stöſst er auf die Schwierigkeit, eine ihn befriedigende Anordnung zu finden. Im Brief vom 1. August 1874: 'I must try to get my ideas into order and give you some definite notion of the plan I mean to follow. It was one of the objects I had in desiring a meeting, that I might talk over just that point of arrangement, which still puzzles me'.[4]) 4. Januar 1875: 'I have decided to make only two divisions, "Romantic", stretching the name, and Historical. I have not made up my mind precisely as to the order of individual pieces, but shall put the "Wonder Ballads" first. I shall omit everything that is not strictly a Popular Ballad . . .'[5]) Weiter unten heiſst es im gleichen Brief: 'You intimated in your letter of March 25 that you had thought of sketching your idea of what the order of the ballads should be. I wish you had carried out the intention, for I find my views, so far as I have formed them, somewhat unstable'.[6]) Im nächsten Brief vom 29. Januar 1877: 'As to what I should best like, it is — your view of a proper order for the English Ballads . . . I confess that with regard to arrangement, I can come to no conclusion at all satisfactory to myself: the chemistry of the English and Scottish ballad seems to me, mostly, as indeterminable as that of Greek myths.'[7]) Endlich, am 25. August 1877, macht Grundtvig den Vorschlag, der von Child im groſsen ganzen angenommen wird. Grundtvig ist sich der Bedeutung dieses Vorschlages bewuſst und holt darum etwas weiter aus: 'It is self-evident that the most satisfying arrangement of any material is that which is derived out of itself and not one transferred from other materials. Experiences may be transferred from one field to another, but the mode of proceeding must as far as possible be prescribed by the special nature of the field that is to be cultivated . . .'[8]) 'Upon the whole I think that the subject, the theme, the contents is no rational or natural principle of classification for the English Ballads, and ought not to be the ruling principle here, if another more suitable and scientifically warrantable may be found.

This is what I have tried to find, and which now I flatter myself to have found, in making not the subject, but the form, the meter of the ballad the ruling principle of division. In this manner I think an arrangement may be attained, at once natural, rational and historical'[9]).

Weiter unten: 'This difference of metre ought I think to be the fundamental principle of classification with the English Ballad, and the subject of the ballad should be made only a secondary help in the arrangement'.[10])

Child stimmt diesem Vorschlage, dem ein ausgearbeiteter Plan beigefügt war, am 13. Oktober 1877 zu: 'I am much obliged to you for your

[3]) Hustvedt II, 260. [4]) a. a. O. II, 268. [5]) a. a. O. II, 269.
[6]) a. a. O. II, 270. [7]) a. a. O. II, 271 f. [8]) a. a. O. II, 276.
[9]) a. a. O. II, 277. [10]) a. a. O. II, 277. Vgl. Appendix B.

remarks on the difficult problem of arrangement. I had not thought of the division which you suggest. Unquestionably the ballads which are preserved in English in the 2-line stanza are as old as any, and though many in the four-line stanza are, judged by other criteria, as old as these, there is an approach to a rational arrangement in putting the twoline ballads before the others'.[11])

Endgültig stimmt er, erst nach Grundtvigs Anfrage, am 30. Januar 1882 zu: 'I was only too glad to have any way proposed, and thought your suggestion a very convenient one, and have adopted it . . . If I ever come to a second edition, I may modify the arrangement'.[12])

Gibt es nun Einteilungsprinzipien[13]), nach denen sich die Childballaden in klare Gruppen und Schichten zerlegen lassen?

'. . . the general and basic problem of classification — the question (a) whether we shall classify ballads according to intrinsic qualities of tone, style, and structure, (b) or according to theories (more or less insusceptible of demonstration) as to their origin, or according to their known history and vogue . . .'[14])

a) ,,Trotz der starken inneren und äufseren Gegensätze" innerhalb der Childballaden ,,läſst sich eine beschränkte Anzahl typischer Grundformen nicht immer zwingend herausschälen, da gerade hier der Reichtum an Übergangsformen unendlich grofs ist."[15])

b) Es wird sich als ebenso schwierig erweisen, die Balladen nach den bisher besprochenen Theorien aufzuteilen. Die Zusammenfassung der Balladen in Gruppen ist für wissenschaftliche Fragen von großer Bedeutung. Darum möchte ich (in einer systematischen Übersicht) zunächst nur die möglichen Gesichtspunkte einer Gruppeneinteilung aufstellen.

1. Chronologische Anordnung.

a) Anordnung nach dem Alter der Aufzeichnungen[16]).

---

[11]) Hustvedt II, 278. [12]) a. a. O. II, 290, 292f.

[13]) Die älteste Sammlung englischer Volksballaden *Collection of Old Ballads* 1723 wählt eine Einteilung, die sich immer wieder dargeboten hat: 'In each of the three volumes the historical and legendary pieces come first, and then the romantic and the humorous'. Hustvedt I, 101.

[14]) H. M. Belden 19; a) und b) von mir eingesetzt.

[15]) Ich konnte diesen Satz Mersmanns (*Grundlagen* 16) unmittelbar auf die Childballaden anwenden.

[16]) Vgl. Flügel.

b) Anordnung nach der Entstehungszeit der Volksballaden selbst.[17])

c) Anordnung nach der Lebensdauer der Volksballaden: Nur wenige Volksballaden haben sich viele Jahrhunderte hindurch gehalten. Die meisten wurden vergessen, wenn das Interesse am Stoff oder das Verständnis für Gehalt und Haltung nachließen. Auch unter diesem Gesichtspunkt sind die amerikanischen Sammlungen von Interesse.

2. Geographische Eingrenzung.

Es gibt Balladengruppen, deren Verbreitungsgebiet geographisch begrenzt ist. So sind die Robin-Hood-Balladen (ausgehend von Nottinghamshire?) nahezu auf Mittel- und Nordengland, die Borderballaden auf das Bordergebiet beschränkt.[18]) Es ist außerordentlich wichtig, das Verbreitungsgebiet einer Ballade zu kennen. Die deutsche und finnische Volkskunde und besonders der spanische Forscher Pidal haben mit der geographischen Methode gute Ergebnisse erzielt.

3. Soziologisch-kulturhistorische Schichtung. Gruppeneinteilung nach der Entstehungsschicht.

a) Die Ballade der Geistlichkeit (Legenden).[19])

b) Die Minstrelballade.[20])

---

[17]) „Insoweit die Volksüberlieferungen Kulturprodukte sind, muß auch ihre Entstehungszeit bestimmbar sein". Krohn 149. Vielleicht wird die chronologische Anordnung der Childballaden selbst nie möglich sein. Käthe Mertens versucht es, übersieht aber nicht die ganzen Schwierigkeiten ihres Unternehmens.

[18]) Wenn wir von der englischen und schottischen Volksballade sprechen, soll damit eine Trennung nach Charakter und Form ausgesprochen werden. Die bisherige Auffassung war folgende: '. . . the Scottish Ballad . . . is no other than the English Ballad in northern dress; it crossed the border together with the English language, of which it was part and parcel; . . . it took root there and is now mistaken for an indigenous product.' C. Sharp Journal FSS 2, 3. Andererseits entsprechen die schottischen Balladen dem Childtypus in besonders hohem Grade; denn erst durch die von Schottland (Skandinavien) ausgehende zweite Welle hat sich die typische Stilisierung der *Child*-Ballade ergeben. Vgl. auch Frings, *Volkskunde.*

[19]) Vgl. Pound *Origins; The English Ballads and the Church* PMLA XXXV, 161 ff.

[20]) Percy vertrat *Minstrel-Authorship* der Volksballaden; was der Befund des *Folio MS* nahelegte. Sein geschworener Gegner Ritson

c) Die Ritterballade (in Dänemark erhalten).
d) Die Freibauernballade (die alten Robin-Hood-Balladen, *Johnnie Cock*, *Chevy Chase* usw.).
e) Die Zunftballade.[21]
f) Die Zeitungs- und Bänkelsängerballade.

4. Einteilung nach der Aufführungsart.
a) Die Ballade als Tanzbegleitung (auf den Faröern).
b) Die Refrainballade, im Wechsel von Vorsänger und *Volk*.
c) Die vom einzelnen vorgesungene Ballade (wenn kurz und bekannt, von allen gesungen).
d) Die im Sprechton vorgetragene Ballade.

5. Einteilung nach dem Inhalt der Fabel:

'The only possible method of classifying ballads is by their subject-matter; and even thus the lines of demarcation are frequently blurred.'[22] Für den Herausgeber einer Balladensammlung mag es in der Tat die naheliegende und beste Einteilung sein.

6. Einteilung nach Herkunft der Fabel.[23]
a) Volksrätsel, -geschichte, -sage.[24]
b) Legende.[25]
c) Romanze.[26]

---

wendet sich scharf gegen diese Anschauung: '. . . aside possibly from Chevy Chase and Otterbourne, we have not a single composition which can, with any degree of certainty, or even plausibility, be given to a person of this description'. Ritson übersieht im Kampfeseifer die Balladen, die als verkürzte Romanzen nachgewiesen werden können. Vgl. § 7, 1.

[21]) Das Einteilungsprinzip nach der Berufsart, in der oder für die das Lied entstand, findet sich häufig in Anthologien, weniger in wissenschaftlichen Untersuchungen: vgl. J. A. Lomax, *Some Types of American Folk-Song, Seven Types of the so-called American ballads*: '. . . miner; lumberman etc.' JAFL XXVIII, 4.

[22]) Sidgwick XLIII. [23]) Vgl. § 7. [24]) Vgl. § 10.

[25]) 'The earliest Ballad-texts . . . They have unmistakably an ecclesiastical stamp, and sound like an attempt to popularize Biblical history or legend.' Pound, *Origins* 163. — '. . . [Die Ballade] passes from ecclesiastical hands . . . into secular hands.' Ebd. 167 '. . . minstrels were solely responsible for the early religious ballads, . . .' Ebd. 187. Naumann, *Spielmannsdichtung* 790 sieht in den religiösen Balladen „die stilistischen Konzessionen geistlicher Dichter".

[26]) Die Ballade als verkürztes Epos; vgl. § 7, 1.

d) Die allgemeinen Geschicke der Ritterwelt.
e) Historische Ereignisse.
f) Volksschwänke.

7. Einteilung nach dem Grade der Volksläufigkeit.

Zeichen der mündlichen Überlieferung und Volksläufigkeit einer Ballade sind: Vielheit der Fassungen, geographische Ausdehnung, Durchführung der Stilisierungstendenzen.[27])

8. Einteilung nach der Stilisierung.

Ich gehe davon aus, daſs die Volksläufigkeit sich in einer bestimmbaren Stilisierungstendenz[28]) erkennen läſst. Diese Stilisierungstendenzen haben auf die Ausgangsfassung mehr oder weniger stark eingewirkt. Alle Childballaden lassen sich z. B. zwischen das verkürzte Epos des Minstrels und das einstrophige Fragment einreihen.[29])

Diese Strukturentwicklung lieſse sich in folgender Reihe geben:

Zweite Blütezeit der Balladendichtung
im 16. und 17. Jahrhundert.

×	×	×
Die vielszenigen Balladen epischen Charakters.	Die fünf- oder dreiszenigen Balladen dramatischen Charakters.	Die einszenige Ballade, meist lyrischen Charakters.

---

[27]) Vgl. II. Hauptteil.

[28]) Es bildet sich so ein „Liedtypus" heraus, „welcher eine gröſsere Anzahl verschiedener Einzelglieder durch wesentliche gemeinsame Merkmale zusammenfaſst." Mersmann, *Grundlagen* 90. Die typische Form der Volksballade wird hier aufgezeigt als durchgeführte Stilisierungstendenz. „Die verwirrende Fülle der Erscheinungen gewinnt an Klarheit, wo sich die Einzelglieder zum Typus zusammenschlieſsen." Mersmann, *Grundlagen* 97.

[29]) Es ist der schwere Irrtum Gummeres und Harts, diese Struktur entwicklung mit der geschichtlichen Entwicklung gleichgesetzt zu haben. Die *Situationsballade* (einszenig) existiert zu Beginn wie am Ende des geschichtlichen Prozesses, zu Beginn etwa als epische Umkleidung von Volksrätseln (Child Nr. 1), am Ende als Vereinzelung interessanter Szenen (*The Maid freed from the Gallows*, Child Nr. 95). Auch die Ballade epischen Charakters steht am Anfang und am Schluſs des geschichtlichen Prozesses: *The Gest of Robin Hood* (Child Nr. 117) — '*A true Tale of Robin Hood*' (Nr. 154). — Untersuchungen über die szenische Aufteilung von Balladen sind hauptsächlich von M. Deutschbein veranlaſst worden. — Vgl. Miller 37: '. . . their structure is often strikingly scenic.'

Auf dieser Reihe, welche die übliche Strukturentwicklung während der Volksläufigkeit gibt[30]), findet jede Childballade ihren Ort.

9. Einteilung nach der Eigenwüchsigkeit der Sprache.

Primäre und sekundäre Balladenfassungen lassen sich danach unterscheiden, ob ihre Sprache an und während der Gestaltung der Fabel gewachsen oder ob ihre Sprache aus anderen Balladen fertig übernommen ist.[31])

10. Einteilung nach ästhetischen Kategorien.
   a) Die tragische Ballade.[32])
   b) Die komische Ballade.
   c) Die poetisch-romantische Ballade.[33])
   d) Die interessant-romaneske Ballade.[34])

---

[30]) Man darf nicht behaupten, dafs die Strukturentwicklung immer und überall auf Verminderung der Szenen hingewirkt haben mufs. Die auffällige geschwätzige Ausführlichkeit der *Buchan*fassungen liegt nach Keith im Charakter der Leute von Aberdeen begründet.

[31]) So die tragischen Sekundär-Balladen, die mit einer ausgebildeten Sprache einen gesehenen, miterlebten (nicht in der eigenen Existenz erfahrenen) tragischen Konflikt gestalten. Es gehören hierher die sensationellen historischen Balladen (Eicker), die Child auch durchweg von den primär tragischen Balladen, deren Gehalt dem niederen Adel und der Yeomanry zu danken ist, getrennt hat. '. . . late ballads imitate the style of earlier ones.' — Hart, *Child* 778. Über *Secondary Ballads* vgl. auch die amerikanischen Ausgaben der Childballaden. [32]) Fischer.

[33]) Diese Einteilung ist *ad hoc* gebildet: schon *tragisch-komisch* liegen nicht auf einer Begriffsebene, jedenfalls dann nicht, wenn das Tragische als im Weltzusammenhang gegründet angesehen wird; es gibt Konstellationen, die notwendig zu einem tragischen Ausgang führen müssen (*Douglas Tragedy*, Child Nr. 7) — eine Umbiegung des tragischen in einen glücklichen Ausgang bedeutet nur, dafs die Einsicht für den existentialen Charakter des Tragischen verloren ging (*Erlinton*, Child Nr. 8). (Ich begreife das Tragische nach Scheler, *Umwertung aller Werte* Bd. I: Das Tragische.)

Im folgenden führe ich Gedankengänge des Balladenseminars von M. Deutschbein weiter: Das *Poetische* im engeren Sinne bedeutet das Schaffen aus einer ursprünglichen Seinsverbundenheit mit den Dingen, die sich in den Volksballaden in den volkskundlichen Zügen zeigt (*Twa Sisters*, Child 10). Ich habe das Begriffspaar *poetisch-romantisch* gebildet, weil sich oft schwer unterscheiden läfst, ob diese innige Verbundenheit existential vorhanden ist oder nur gesucht wird.

[34]) Den *interessant-romanesken* Balladen fehlt die Seinsverbundenheit. Sie spielen mit den *Dingen* des Daseins; durch Überraschungen und Kontraste suchen sie Effekte zu erhaschen. Diese Gegenüberstellung gründet

Eine Gruppierung der Childballaden nach einheitlichen Aufteilungsgrundsätzen ist noch nicht versucht worden. Unter den verschiedensten Gesichtspunkten wurden Balladen zu einer Gruppe zusammengestellt, zu der historischen Volksballade[35], der tragischen Volksballade[36], der Geisterballade[37] usw. Die meisten der angeführten Untergruppen müssen noch untersucht werden.

§ 16. Einzeluntersuchungen.

Literatur: a) Englisch-schottische Volksballaden: E. C. Parsons, *The Study of Variants.* JAFL XXXIII (1920), S. 87. — Ph. Barry, *The Ballad of Lord Randal in New England.* JAFL XVI, 258ff. — *The Ballad of the Cruel Brother.* Ebd. XXVIII, 300f. — *Some Traditional Songs.* Ebd. XVIII, 49ff. — *Traditional Ballads of New England.* Ebd. XVIII, 123ff. — P. F. Baum, *The English Ballad of Judas Ischariot.* PMLA XXXI (1916), 181ff. — J. Beveridge, *Fair Annie. Lady Bothwell 'The Scottish Lady'.* In: The Scottish Histor. Review VII (1904). — Clawson, *Geste.* — Brandl, *Heinzelfestgabe.* — Josephine MacGill, *The Cherry-Tree Carol.* JAFL XXIX, 293f. — G. L. Kittredge, *The Ballad of Lovewell's Fight.* Cambr. Mass. 1925. — W. R. Nelles, *The Ballad of Hind Horn.* JAFL XXII, 42ff. — Nessler. — Peinecke. — Louise Pound, *An American Text of Robin Hood and Little John.* American Speech II, 75. — *An American Text of Sir James the Rose.* American Speech I, 481f. — Saalbach. — Sauer. — E. Schmidt. — A. H. Tolman, *Mary Hamilton. The Group Authorship of Ballads.* PMLA XLII, 1927.

b) Nordische Volksballaden: K. Liestøl, *De tvo Systar*: Maal og Minne (Kristiania) 1909. — Svend Grundtvig, Einleitung in der kritischen Gesamtausgabe. — Grundlegend wichtig ist Olrik's Einleitung zu *Sven af Vollersløv*, zu Nr. 298. — Axel Olrik, *Riboldvisen*: Danske Studier XI (1906), S. 175.

c) Deutsches Volkslied: Jahrbuch.

Unter der Voraussetzung, dafs entscheidende Charakteristika der Volksballade erst während der mündlichen Überlieferung entstanden, führen alle Bemühungen, die Urballade, die Normalform und Grundform[1]) aus dem Vergleich

---

sich auf M. Deutschbeins klärende Unterscheidung *Romantisch-Romanesk*: *Britannica* (Förster-Festschrift) 218ff.

[35]) Eicker. [36]) Fischer. [37]) Ehrke.

[1]) „Um die Übereinstimmung in der Behandlung eines traditionellen Themas in zwei geographischen Gebieten richtig beurteilen zu können, müssen wir die Normalform bestimmen, auf welche die einzelnen Varianten in beiden Gebieten zurückgehen. Um weiter den Gang der ganzen Entwicklung des Themas verfolgen zu können, müssen wir die Grundform

aller Fassungen zu rekonstruieren, auf einen Irrweg.[2]) Natürlich werden die Fassungen einer Ballade ihren Ausgang von einer bestimmten Version der Fabel nehmen. Diese Ausgangsfassung läſst sich nur bei verschwindend wenigen Balladen feststellen. Da die *Überliefererreihen* (meist ist nicht einmal der letzte Überlieferer bekannt) nicht weiter als in den Anfang des 18. Jahrhunderts zurückreichen, haben wir auch kaum Aussicht, die Ausgangsfassung zu einer der groſsen Volksballaden zu finden.[3])

Jede Fassung einer Ballade steht dem Volksdichter-, Standes- oder Einzelkunstlied mehr oder weniger nahe, d. h.

sämtlicher Varianten herausfinden.“ (Krohn 56. — Unterstreichungen von mir.) „Die Grundform einer Überlieferung, die wir mit Anwendung aller uns zu Gebote stehenden Kriterien wiederherzustellen versuchen, ist keine abstrakte und schematische Formel, sondern ein alle zugehörigen Einzelzüge enthaltendes fertiges Gebilde. Gerade diese gilt es, durch eine analytische Untersuchung, die von Detail zu Detail ihre Variationen untereinander vergleichend fortschreitet, möglichst genau festzustellen.“ Krohn 111. Ich gebe die Krohnsche Methode ausführlich wieder. Er fordert besonders apodiktisch dazu auf, den ‘Irrweg’ zu gehen.

[2]) ‘Good or bad, made or marred in transmission, the versions are themselves the ballads. Archetypes are not to be found, nor can be critically reconstructed with any assurance. However and whenever the ballad form originated and single ballads came into successive being, oral tradition has been their element.’ Hustvedt II, 16. Vgl. auch J. Meier, *Kunstlieder im Volksmunde* XII, nach Wagner *Stil der Vd.* 170).

[3]) Die Äuſserungen Mersmanns *Grundlagen* 26 über die rein theoretische Bedeutung, eine Grundfassung eines Volksliedes herzustellen, sind grundlegend; ich gebe sie ausführlich wieder. „Die Darstellung eines sicheren melodischen Typus ist in solchen Fällen sofort möglich, wo die Volksweise auf ein Kunstlied zurückzuführen ist und dieses im Original vorliegt. Aber gerade hier zeigt sich die schiefe Lage der Betrachtung. Mit der Wiedergewinnung des originalen Typus als Zweck ist das Problem gegenstandslos geworden; denn mit ihr ist das Wesentliche des Volksliedes verschwunden. Sie ist lediglich Mittel, der Maſsstab, an dem die volksläufigen Fassungen gemessen werden. Gegenstand der Betrachtung ist aber gerade die Summe der Unterschiede zwischen der ursprünglichen und den volksläufigen Fassungen des Liedes. Oft wird die Herstellung einer bindenden Fassung überhaupt fraglich sein. Ein Original im Sinne des vorigen Falles ist nicht vorhanden. Auch wenn alle Merkmale der Nachträglichkeit abgestreift werden, bleibt eine Reihe von Varianten, welche sämtlich gleich wesentlich erscheinen. Die Wahl zwischen ihnen ist eine Geschmacksfrage und auch die zahlenmäſsige Überlegenheit einer Fassung vor der anderen kann in keinem Falle allein beweiskräftig sein.“

sie hat sich von ihrer erstmaligen Konzeption (durch ein Individuum) in langer oder kurzer mündlicher Tradition (Volksläufigkeit) mehr oder weniger entfernt.[4]) Wenn wir diesen Weg, den jede Volksballade gegangen ist, zurückverfolgen können, stofsen wir auf eine noch nicht volksläufige Fassung, die sich nach Struktur, Stil, Haltung, Charakter und Motiven als Produkt eines Zeitstiles und einer bestimmten Volksschicht oder eines Standes erweist. Bei der Versionenkritik kommt es aber darauf an, die Stationen des Umlaufs im Volke (des Wanderns) zeitgeschichtlich, soziologisch und geographisch in den einzelnen Versionen zu erfassen und die Fassungen nach diesen Gesichtspunkten zu beurteilen und zu ordnen.

Die nicht volksmäfsig umstilisierte Fassung einer Ballade[5]) gibt nach Inhalt und Haltung die Entstehungsschicht der Ballade an. Wir ordnen Balladen und Balladengruppen nach der Entstehungsschicht; die Fassungen hingegen müssen auf ihre Volksläufigkeit, ihren Bau und Stil hin untersucht werden.

Der erste Hauptteil deckte die Verflechtung der Einzelprobleme miteinander auf. Auch die exakteste Einzeluntersuchung — so stellten wir fest — mufs mit Begriffen operieren, die von einer Konzeption des Gesamtproblems bestimmt sind. Die Fragen konnten aber immer konkreter gestellt werden, bis wir zur einzigen Gegebenheit, der Vielheit der Fassungen einer Ballade und der Methode ihrer Untersuchung, vordrangen. Die Deutung und Klärung des tatsächlich

---

[4]) H. Eickers Methode ist, die *beste* Fassung durch Scheidung der ursprünglichen von den individuellen Motiven zu ermitteln; sie will durch die Wahl der repräsentativen Version die *Überlieferungsfehler* der anderen Versionen auf Grund des „Zusammenhanges" (Brandl, *Heinzelfestgabe* 55) ausmerzen. Brandl dagegen rekonstruiert eine Fassung, die weder eine Volksfassung ist, noch aber der Ausgangsfassung nahekommt; denn seine Rekonstruktion enthält Züge der Volksumstilisierung. Eicker, durch M. Deutschbein geschult, sucht eine repräsentative Fassung auszuwählen. Da negative (Überlieferungsfehler) und positive Variantenbildung möglich ist, braucht die repräsentative Fassung keineswegs mit der Ausgangsfassung der Ballade identisch zu sein.

[5]) Hierbei ist die Bedingung, dafs die Ballade nicht nach längerer Volksläufigkeit für die *broadside-press* oder durch den späteren Herausgeber umgearbeitet, d. h. vervollständigt und in allen Motiven durchsichtig gemacht worden ist.

Gegebenen, des Liedkunstwerks, unternehmen die folgenden Kapitel. Der zweite Hauptteil handelt von der Sprachgestaltung, der Struktur- und Stilentwicklung der Volksballade.

Kapitel V. Der Liedcharakter der Volksballade.

Literatur: Barry, *Music* (vgl. § 3 Anm. 13). — Sharp, *Conclusions.* — A. H. F. Strangways, *Word and Music in Song.* (Essays and Studies by Members of the English Association.) — Ders., *Folk Song and Dance. With a list of some English Folksongs.* Folk Press 1925. — Wimberly, *Minstrelsy.* — J. L. Woods, *Folk-Music. The Moral and Educational Value of Music.* Dublin 1923.

§ 17. Einheit von Melodie und Wort.

Es mufs einem Musiker vorbehalten bleiben, die Parallelarbeit zu Mersmanns *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung* zu schreiben; gegenwärtig ist die Balladenforschung dazu nicht reif, da die kritische Gesamtausgabe der Volksballadenmelodien noch aussteht.[1])

Jeder Paragraph des ersten Hauptteils gilt gleichzeitig für die musikalische Seite der Volksballade (Vorgeschichte — Entstehung — Überlieferung — Gruppeneinteilung — Einzeluntersuchungen usw.); aber erst die Einbeziehung der musikalischen Probleme wird einige Fragen klären können.[2])

Fast jede grofse Darstellung der *Childballaden* betont

---

[1]) Wie gut für die Forschung wäre es, wenn ein einflufsreicher Forscher das Nationalgewissen englischer Musikwissenschaftlicher anriefe, eine kritische Ausgabe der Balladenmelodien zu besorgen! 'Ballad music wants its true historian . . . ballad airs are not songs without words. Cecil Sharp knew that well; men with his gifts and his industry could find ample scope for their talents.' Hustvedt II, 20. Auch wir Deutschen warten auf die wissenschaftliche Gesamtausgabe der Volksliedmelodien; der Erk-Böhme reicht nicht aus. *Das Deutsche Volksliedwerk* ist kurz vor dem Erscheinen.

[2]) '. . . And from the study of this ballad music we may confidently look for much light upon the genesis, perpetuation, and mutation of ballads. What, for instance, is the limit of variation of a ballad tune before it looses its identity? How does the same ballad come to be sung to quite different tunes? Is the tune more persistant in the case of a ballad that has spread only by oral tradition than in the case of one that has circulated only in ballad print? What part has the melody, traditional or improvised, played in the formation of new ballads out of fragments of old ones? How does the same ballad come to have widely different refrains? . . .' H. M. Belden: *Balladry in America,* JAFL XXV (1912), S. 22.

die Einheit von Melodie und Wort.[3]) Meines Wissens ist bei keinem Versuch einer Lösung des Balladenproblems mit dieser Einheit ernstlich gerechnet worden.[4]) Die Notwendigkeit, die Ballade als gesungenes und nicht als gesprochenes Wort aufzufassen, hebt auch Child an einigen Stellen hervor.[5])

Der Volkssänger selbst erfährt an sich die Einheit von Melodie und Wort am elementarsten: es sind zahlreiche Zeugnisse vorhanden, dafs Volkssänger den Text nicht ohne die Melodie und die Melodie nicht ohne den Text wiedergeben konnten.[6]) Natürlich liegt aber, verschieden nach Zeiten und Völkern, der Hauptakzent auf dem Wort oder der Melodie. In den meisten Fällen gleicht sich die Melodie dem Wort an.[7])

Sobald aber der Eigenwert einer schönen Melodie gespürt wird, geht der Prozefs des *Zersingens* der Worte schnell vor sich.[8]) Balladen werden also ihre Sinn- und Motivvollständig-

---

[3]) So schon Herd: 'The characteristical excellence of both is nearly the same, viz., a forcible and pathetic simplicity, which at once lays hold on the affections . . .' (Nach Hustvedt I, 238.) Child sagt über *Lord Lovel* (Nr. 75) Bd. II, 204†: 'It can scarcely be too often repeated that such ballads as this were meant only to be sung, not at all to be recited . . . "Lord Lovel" is especially one of those which, for due effect, require the support of melody, and almost equally the comment of a burden.' — 'Music and text, moreover, form an organic whole. The tune is "the life of the ballad", — so much so, that no ballad can survive, if it cease to be sung.' Barry, *Maine* XXI. Gerould, Kap. IV.

[4]) Vgl. § 22. Auszunehmen ist Keith. Sharp, *Conclusions* behandelt die Childballaden nicht als gesonderte Gattung. [5]) Vgl. Anm. 3.

[6]) Sharp, *Conclusions* 19. Er führt das Sprichwort in der Bretagne an: «Celui qui perd son mot, perd son air». Weitere Zeugnisse vgl. daselbst. Keith führt Gegenzeugnisse an.

[7]) „Meist diktiert das Metrum des Textes den Rhythmus der Melodie". Mersmann, *Grundlagen* 44. 'The pattern of the folk-tune has, throughout its evolution, been dominated by the words, with which at first, probably, it was always associated.' Sharp, *Conclusions* 73.

[8]) Verallgemeinernd darf man behaupten, dafs in der englischen Ballade der Nachdruck auf dem geschilderten Schicksal, d. h. dem Text, im deutschen Volkslied auf der Melodie gelegen hat. Zum Teil wird dies an der musikalischen Begabung des Deutschen und der dramatischen Begabung des Engländers liegen. Demzufolge

1. ist der Text auch der besten deutschen Volkslieder in weit höherem Grade zersungen,
2. spielen lyrische Fragmente und Kontaminationen eine gröfsere Rolle,
3. ist der Eigenwert der Melodien durchschnittlich gröfser.

keit leichter bei den Sängern behalten, denen die Melodie nur dazu dient, die Erzählung eindrucksvoller zu gestalten, d. h. das Wort leichter mit Gefühl und Nachdruck laden zu können, — und sich selbst die Unbefangenheit zu geben: der Sänger fühlt sich im Klang der eigenen Stimme geborgen.

Werden aber die Gefühlsqualitäten einer Melodie als solcher erkannt, dient das Wort als beliebige Unterlage.

§ 18. Melodie und Metrum.

Die Metrik der *Childballade* (als einer Liedgattung)[1]) läfst sich nicht allein nach der Balladensprache darstellen. ‘In its simpler forms ballad verse is founded upon linguistic principles[2]), but in its more complex developments is dependent largely upon musical support.’[3])

Es gibt nur eine ausführliche Darstellung des Childballadenmetrums: George Stewart, *The Metre of the Popular Ballad.* Wir finden dort wichtige Aufschlüsse über die Abhängigkeit der Textgestaltung von metrischen Tendenzen.[4])

Stewart wählt als Ausgang den mittellateinischen Septenarvers. Das Versschema des Septenars liegt sicher noch vor in *Judas* (23), *St. Stephan and Herod* (22), in den alten Teilen von *The Hunting of the Cheviot* (162). Während der Volksläufigkeit wurde die Cäsur nach dem vierten Takt (der zweiten Dipodie) verstärkt, so dafs durch diese allmählich zur Regel werdende Versfüllung das neue Versschema der Balladenstrophe entstand $\frac{a\ \ b\ \ c\ \ b}{4\ \ 3\ \ 4\ \ 3}$. Da je zwei Takte als Dipodie zusammengehören, ×–́×–̀, konnte die Pause nach den Reimtakten leicht aufgefüllt werden: ×–́ ^^̀^ wird zu ×–́×–̀. Wir erhalten so das nächst dem Schema der Balladenstrophe häufigste Schema $\frac{a\ b\ c\ (a)\ b}{4\ 4\ 4\qquad 4}$.

---

[1]) Vgl. vor allem Gerould 124—130.

[2]) ‘There is a close correspondance between the structure of melody and that of [metrical!] language.’ Sharp, *Conclusions* 73.

[3]) Stewart 962. Vgl. dort ‘The Relation of Metre and Music’ 934. Seine Vorstudie *A Method towards the Study of Dipodic Verse* PMLA XXXIX (1924), S. 979—989 wird in der obigen Arbeit vorausgesetzt.

[4]) Vgl. auch Brandl-Lüdeke XIIf.

Der schottische Zweizeiler mit Refrain hat vorwiegend das Schema $\frac{\text{a Refr. a Refr.}}{4\quad 3\quad 4\quad 3}$. Dies mag auf ähnlichem Wege entstanden sein wie im Dänischen (§ 11, 1), wahrscheinlich ist aber der schottische Zweizeiler mit Refrain aus Skandinavien entlehnt worden. Auf dem Einblattdruck der Pepys-Sammlung (1670) findet sich zur Ballade *The Elfin Knight* (2 A) ein Kehrreimstamm, den man als Tanzkleinlyrikstrophe ansprechen könnte:

‘My plaid awa, my plaid awa,
And ore the hill and far awa,
And far awa to Norrowa,
My plaid shall not be blown awa.’[5]

Das Schema der schottischen Zweizeiler wird also fertig aus dem Norden übernommen sein. Das Schema der Balladenstrophe konnte während der Volksläufigkeit dadurch entstehen, dafs die Refrainzeilen mit Text aufgefüllt wurden: $\frac{\text{a Refr. a Refr.}}{4\quad 3\quad 4\quad 3}$ wird zu $\frac{\text{a b c b}}{4\ 3\ 4\ 3}$. Meine Strukturuntersuchungen an den Vierzeilern legen diese Entstehungsart nahe (vgl. § 21). Doch ist es wahrscheinlicher, dafs auch die schottische Ballade den Vierzeiler der von Süden vordringenden englischen Kunstform verdankt (vgl. § 6).

---

[5]) Eine in diesem Zusammenhang interessante Entwicklung fand unter den amerikanischen Volkssängern statt: besonders beliebte Gemeinstrophen werden in Liedern und Balladen ganz anderen Inhalts als Kehrreimstämme verwandt. Vgl. Davis, *Traditional Ballads of Virginia*, Appendices *James Harris* Nr. 40 (Child Nr. 273). Appendix A: (S. 476f.)

‘As I was walking out early one morn,
Thinking of sweet wine,
I overtook that sweet little girl
That broke this heart of mine.

Chorus

Saddle me the milk-white horse,
Saddle me the brown,
Saddle me the swiftest horse
That ever laid foot on ground.’

Das Lied hat weitere 6 Strophen.

(Fortsetzung folgt.)

Marburg. Wolfgang Schmidt.

SUBSTANTIVSÄTZE MIT ODER OHNE *THAT* IN DER NEUEREN ENGLISCHEN LITERATUR.

Daſs Substantivsätze ohne Bindewort neben jenen mit Bindewort seit den ältesten Zeiten in der englischen Literatur verwendet werden, ist schon von E. Mätzner in seiner *Grammatik* III, 437 ff. an Beispielen aus dem Alt-, Mittel- und Neuenglischen gezeigt worden. Er schreibt S. 438: „Ob ein in der Form des Hauptsatzes auftretender Satz als Nebensatz zu betrachten ist; darüber entscheidet der Zusammenhang, wenn er den Satz als Glied des Satzgefüges fordert; die Erkennbarkeit desselben als eines solchen ist dabei die natürliche Voraussetzung, welche von der gewohnheitsmäſsigen Unterdrückung des Bandes der Sätze unterstützt wird.“ Statt des Ausdrucks „Unterdrückung“ wäre es sprachgeschichtlich besser, ein anderes Wort (etwa „Unterlassung“ oder „Nichtanwendung“) zu gebrauchen, da ja beide Konstruktionen (mit und ohne *that*) aus dem beiordnenden Verhältnis zweier Sätze entstanden sind. Das New English Dictionary erklärt diese Entwicklung folgendermaſsen: "This use of *that* is generally held to have arisen out of the demonstrative pronoun pointing to the clause which it introduces. Cf. (1) He once lived here: we all know *that*; (2) *That* (now *this*) we all know: he once lived here; (3) We all know *that* (or *this*): he once lived here; (4) We all know *thăt* he once lived here; (5) We all know he once lived here." Zwischen (4) und (5) könnte noch eingeschoben werden: 'We all know: he once lived here.'

Ein Substantivsatz kann entweder ein Subjekt, ein Objekt oder ein Attribut im Hauptsatz vertreten. Wir werden nur Objekt- und Subjektsätze behandeln, da die Attributsätze, die sich stets an ein Hauptwort anschlieſsen, regelmäſsig mit *that* eingeleitet werden, z. B. H. Sweet, *A Primer of Spoken English*, p. 87: I never questioned *the fact that* I should get rheumatism.

A. Objektsätze.

Objektsätze stehen am häufigsten nach Zeitwörtern, die ein Akkusativ- oder Präpositionalobjekt verlangen. Aber die englische Sprache liebt es, den Verbalbegriff auf mannigfache Weise zu zerlegen[1]). Die beliebtesten Zerlegungen dieser Art sind: 1. *to be* (*to become, to feel, to seem,* etc.) + Adjektiv oder Partizip, z. B. *to be desirous* = *to desire, to be afraid* = *to fear, to be surprised* = *to wonder*; 2. ein Zeitwort + Objekt, z. B. *to have a doubt, to make a promise, to take care*; 3. *to be* + Präposition + Substantiv, z. B. *to be in hopes, to be under the impression.* Wir werden daher nicht nur die einfachen Zeitwörter, sondern auch ihre Zerlegungen in Wortgruppen berücksichtigen müssen.

I. Einfache Zeitwörter.

Otto Jespersen beginnt den Abschnitt "Clauses with and without *that*"[2]) mit folgenden Bemerkungen: "When no doubt can arise, the construction without *that* is always more straight-forward, more direct, more natural, therefore it is preferred in conversation, in easy literary prose, also in easy poetry. But in scientific prose, authors are generally so conscious of the subordination of one sentence to the other that they prefer the express indication by means of *that.* It should be remembered also that in speech the tones of the voice and the absence of any pause show the close connexion, while in writing we have no corresponding means, except perhaps the non-use of a comma before the clause. — The shorter construction (without *that*) is especially frequent after such verbs as *say, think, believe, suppose, imagine, see, remember, know,* etc."

Ein aufmerksamer Leser englischer Bücher und Zeitschriften wird wohl bemerken, daſs schon diese wenigen hier aufgezählten Zeitwörter nicht eine ganz gleiche Einstellung zu dem Bindeworte *that* aufweisen. Denn während z. B. *think, believe, suppose* zu den häufigsten Verben der Umgangssprache gehören und daher, wie wir sehen werden, sich meist mit dem Anschluſs eines Nebensatzes ohne *that* begnügen, kommen

---

[1]) Vgl. Philipp Aronstein, *Englische Stilistik* (Leipzig 1924), S. 42ff.

[2]) *A Modern English Grammar on historical Principles,* Part III, 2. 3.

imagine und *remember* in der gewöhnlichen Rede seltener vor und müssen sich daher zu *that* anders verhalten als jene drei. Die Frage nach dem verschiedenen Verhalten der einzelnen Zeitwörter zu *that* hat Fowler in seinem *Dictionary of Modern English Usage* angeschnitten, indem er eine, wenn auch beschränkte Anzahl von Verben mit Rücksicht darauf, ob sie a) *that* vorziehen, b) darauf lieber verzichten oder c) je nach dem Stil des Textes zwischen beiden Konstruktionen schwanken, in drei Gruppen einteilt. In die erste Gruppe reiht er *agree*, *assert*, *assume*, *aver*, *calculate*, *conceive*, *hold*, *learn*, *maintain*, *reckon*, *state*, *suggest*, in die zweite Gruppe *believe*, *presume*, *suppose*, *think*, in die dritte Gruppe *be told*, *confess*, *consider*, *declare*, *grant*, *hear*, *know*, *perceive*, *propose*, *say*, *see*, *understand*. Um nun festzustellen, ob diese Einteilung den tatsächlichen Verhältnissen der neueren englischen Literatur entspricht, habe ich eine Reihe von Literaturwerken verschiedener Stilart durchgesehen, alle darin vorkommenden Zeitwörter und Wortgruppen verbaler Bedeutung, nach denen Nebensätze mit oder ohne *that* stehen, angemerkt und das ganze Material nach dem Vorgang Fowlers gesichtet.

Die von mir untersuchten Werke sind: *α*) Briefe: 1. Four Centuries of English Letters, ed. W. Bapt. Scoones, London 1893; 2. John Ruskin, Letters addressed to a College Friend during 1840—45, London 1894. *β*) Lebensbeschreibung, Erinnerungen: 3. Anthony Trollope, An Autobiography, T[1]); derselbe, John Bull on the Guadalquivir, Tagblatt-Bibl., Wien; H. A. Vachell, The Hill (Harrow School), T. St. S. N. F. *γ*) Erzählungen und Romane: 5. Charles Dickens, Sketches, selected by Louis Hamilton, Leipzig 1906; id., The Chimes; 6. W. M. Thackeray, Samuel Titmarsh and the Great Hoggarty Diamond, T. St. S.; 7. Wilkie Collins, After Dark, T.; ders., The Black Cottage, Tagblatt-Bibl., Wien; 8. Robert Louis Stevenson, The Merry Men, etc., T.; 9. William Black, Highland Cousins, T.; 10. Miss E. Braddon, The Venetians, T.; 11. F. C. Philips, "One never knows", T.; 12. A. Thomas Hardy Reader, T. St. S. N. F.; 13. H. G. Wells, The Country of the Blind, T. St. S. N. F.; id., The Stolen Bacillus and Mr. Ledbetter's Vacation in "Tales of the Present" ed. Clifford Sully, Leipzig 1908; 14. Arnold Bennett, Elsie and the Child, T. St. S. N. F. *δ*) Dramen: 15. John Galsworthy, Justice, T. St. S. N. F.; daneben derselbe: Selected Tales, T. St. S. N. F., Three Short Stories, Tagblatt-Bibl., Wien; 16. Oscar Wilde, Lady Windermere's Fan, T. 17. Tom Taylor, Nine Points of the Law, Rhombus Ed., Vienna 1922.

[1]) T. = Tauchnitz Edition; St. S. = Student's Series; N. F. = Neue Folge.

ε) Bewufste Wiedergabe der Umgangssprache: 18. Henry Sweet, A Primer of Spoken English, Oxford 1890; 19. Mary and Millie Bayne, Somerville Erleigh, Leipzig 1904. — Aufser der von Scoones herausgegebenen Briefsammlung, von der ich auch Briefe aus dem 18. Jahrhundert berücksichtigt habe, gehören alle Texte der zweiten Hälfte des neunzehnten und dem zwanzigsten Jahrhundert an.

Bevor wir daran gehen, die Ergebnisse unserer Untersuchung mitzuteilen, wollen wir vorausschicken, dafs Fälle, in denen von vornherein der Anschlufs des Nebensatzes entweder mit oder ohne *that* festgelegt ist, nicht berücksichtigt wurden. So ist *that* in folgenden Sätzen regelmäfsig: 1. Wenn der Nebensatz dem Hauptsatz vorangeht, z. B. Trollope, Autob. 13: *That* I, or any man, should tell everything of himself, I hold to be impossible. 2. Wenn ein Satzteil durch *it is . . . that* hervorgehoben wird, z. B. Stevenson, 12: Thus *it was that* I came to spend my vacations in that part of the country; ib. 13: But *it is* near in shore *that* the danger is worst[1]). 3. Wenn der Hauptsatz in einen Relativsatz eingekleidet ist: Scoones 283 (Mrs. Eliz. Montagu 1770): All I would beg is *that* you would cast your eye over the piece; Dickens, Chimes, I: But what I mean to say, and do say is *that* . . . 4. Wenn auf den Nebensatz durch *this*, *that*, *one* (*thing*) nachdrücklich hingewiesen wird: Stevenson, 240: Only remember *this*, *that* I am no sentimentalist or charitable person; Trollope, Warden, X: It may come to *that*, *that* we must leave this place (Poutsma, *A Grammar of Late Modern English*, I, II, 620); Stevenson, 233: But of *one thing* I am assured: *that* you are no human being. 5. Nach (*it is*) *not*: Scoones, 217 (Earl of Chesterfield 1747): You will observe and imitate the manners of the people of the best fashion there; *not that* they are the best manners in the world; Trollope, Autob. 20: *It was not that* I had chosen Shakespeare, but that there was nothing else to read. 6. Nach *than* oder *but*: Scoones, 181 (Addison 1719): In cannot wish him better *than that* he may continue to deserve the favour and protection of such a patron; Steven-

---

[1]) Im *colloquial English* kann *that* fehlen: Sweet, *Elementarbuch* Text 62: *It isn't* often we have snow in the middle of May; aber auch in der literarischen Sprache findet man Beispiele dieser Weglassung des *that*: Black, I, 156: She would rather have avoided confessing that *it was* at Allan's express entreaty she was making the suggestion.

son, 211: What can I say, *but that* we are all in God's hands? 7. Nach Verben, die sich mit dem ankündigenden Objekt *it* verbinden: Collins, After Dark, 59: I settled *it* with the boy *that* he was not to show at all, when Mr. Davager came; Braddon, I, 281: I take *it that* your employment of detectives and couriers . . . has been done out of regard for an old schoolfellow who was once your friend; Trollope, Autob. 100: I take *it for* granted *that* the critics of the "Times" are actuated by higher motives than good-nature. Zuweilen fehlt hier *that*: Braddon, I, 47: I took *it* for granted you would loiter in Paris; ib. I. 280: I take *it* that quick run and long swim of his has saved Harold Marchant some years of captivity in an Italian prison[1]).

Häufiger fehlt *that* nach *to depend (up)on it*: Scoones 492 (Byron 1821): As to Pope, I have always regarded him as the greatest name in our poetry. *Depend upon it* the rest are barbarians; Thackeray, 65: *Depend upon it* he expects that you will be able to do him some service in that quarter. Jespersen sagt darüber a. a. O.[2]): "There is hardly any subordination in combinations like the following, in which we might write a colon after *depend upon it* and treat what follows as an independent sentence: as a matter of fact the writers have put neither colon nor comma between the two parts, and thus have marked the second as a dependent clause: Goldsmith, Vicar, I *depend upon it* he knows what he is about, etc." In der folgenden Stelle steht zwischen *depend upon it* und dem folgenden Satze ein Beistrich, wodurch der Satz unzweifelhaft als selbständig gekennzeichnet ist: Collins, After Dark, 303: "Ah, my dear! *depend upon it,* the cleverest and politest man in Pisa . . . is Father Rocco." Wenn nach *depend* der Zusatz *upon it* fehlt, ist die Abhängigkeit des auf *depend* folgenden Satzes auch ohne Setzung des Bindewortes klar: Philips, I, 168: I thank you for it, and you may *depend* I will tell you everything.

Dagegen ist die Anwendung von *that* unmöglich: 1. Wenn der Hauptsatz zwischen Teile des Nebensatzes eingeschoben oder an das Ende desselben gerückt wird, z. B. Trollope,

---

[1]) Andere Beispiele s. Jespersen, III, 2. 3_{61} und N. E. D. unter *take* 47, 3.

[2]) III, 2. 3_{61}.

Autob. 14: My boyhood was, *I think*, as unhappy as that of a young gentleman could be; Dickens, The Chimes, II: "My wits are wool-gathering, *I think*." 2. Wenn der Hauptsatz in einen von ihm abhängigen Relativsatz eingeschaltet ist, z. B. Stevenson, 168: This room which *I understood* was to be mine, was pierced by three windows; id. 194: Her robe, which *I knew* she must have made with her own hands, clung about her with a cunning grace; Trollope, Autob. 60: That was . . . a most dreary abode, at which *I fancy* I must have almost ruined the good-natured lodging-house keeper by my constant inability to pay what I owed.

In den beigegebenen Listen a, b, c ist das Verhältnis zwischen Anwendung und Unterlassung von *that* nach den von Fowler genannten Zeitwörtern eingezeichnet.

Bemerkungen zu den Listen a, b, c.

1. Aus der Liste a entnehmen wir, daſs die Zeitwörter *assert*, *calculate*, *hold*, *state* nur mit *that* vorkommen und daſs nach den übrigen — auſser nach *reckon* — das Bindewort selten fehlt. Die Beispiele ohne *that* sind wie folgt:

agree: Thackeray, 49: "That's a proof", says Roundhead, "that Tit's diamond is worth at least thirty"; and we all laughed, and agreed it was. — Philips, I, 71: He agreed she should retain her position on the boards. — Bayne, 96: They finally agreed it would be best not to ask the girls.

assume: Philips, II, 118: I assume you will do what you can to make my visit endurable. — Galsworthy, Three Short Stories, 84: Ten to one they would assume he was staying the night at Summartons.

aver: Philips, I, 127: The perturbed lady averred she had been nowhere, and that she had nothing to say.

conceive: Scoones, 163 (Swift 1711): We conceive the queen's reasons for not going out might be something about this seizing of Guiscard for high treason, and that perhaps there was some plot, or something extraordinary. — ib. 349 (Mrs. Inchbald): I conceive there may be danger in these very warnings. — ib. 350: He conceives there is a prerogative in indelicacy which only belongs to the Christian Church. — ib. 360 (Nelson 1797): I conceive to take hereditary Honours without a fortune to support the dignity, is to lower that Honour it would be my pride to support in proper splendour.

learn: Philips, I, 46: She refrained from manifesting the stab it had inflicted to learn her society was of less account to him than a theatre. — id. 74: I must confess I am surprised to learn he "demanded an explanation" of that which bore on the surface nothing to be explained.

maintain: Wells, Country of the Bl., 35: He maintained stoutly the world has neither end nor roof such as they supposed.

suggest: Black, I, 194: It was Mr. Boyd himself that suggested it was likely the brooch had caught on to the dress of one or other of us. — Philips, I, 63: The Major suggested they should adjourn to the stoep. — ib. 100: He imparted the information in a manner which suggested it was entirely his own idea. — ib. 130: He wore, as he mentioned a couple of pounds a week, a deprecatory expression that suggested he had passed a wakeful night anticipating her economies. — Bayne, 10: Mrs. Somerville had suggested the lessons should be continued.

reckon: Stevenson, 112: I reckon I shall find myself prepared. — Wells, Mr. Ledbetter's Vac., 56: I reckon it's a fair cop, anyhow, so far as you are concerned.

In den zwei zuletzt angeführten Beispielen hat *reckon* nicht die eigentliche Bedeutung ,,(be)rechnen, (ab)schätzen", sondern die familiäre mehr in Amerika gebräuchliche ,,denken, glauben". Dasselbe ist der Fall in dem einzigen Beispiel mit *that*: Hardy, 82: "I *reckon that* if you, Pa'son Billy Toogood, had kept up a christening all night so thoroughly as I have done, you wouldn't be able to stand at all" (im Munde eines angetrunkenen jungen Bauern). In dieser Bedeutung gehört das Zeitwort in die Gruppe b oder c.

2. Aus der Liste b ersehen wir, dafs alle vier Zeitwörter mehr Beispiele ohne als mit *that* aufweisen. Das am häufigsten gebrauchte Zeitwort *think* kommt bei allen Autoren vor, und aufser bei Trollope, der offenbar *that* vorzieht, ist das Fehlen von *that* überall in grofser Mehrheit; Taylor, Sweet und die Schwestern Bayne haben überhaupt kein Beispiel mit *that*. Die beiden nächsthäufigen Zeitwörter *believe* und *suppose* kommen bei allen Autoren aufser Hardy vor. Nach *believe* findet sich *that* nur bei Trollope in grofser, bei Vachell, Collins, Miss Braddon in kleiner Mehrheit; Stevenson, Galsworthy, Taylor, Sweet und Bayne haben kein Beispiel mit *that*. Das seltenere Zeitwort *presume* kommt nur bei sieben unserer Autoren vor, und zwar bei Collins und Black nur mit *that*. John Kirkpatrick, *Handbook of Idiomatic English* (Edinburgh 1914), gibt p. 174 nur ein Beispiel mit *that*: I *presume* (assume, suppose, take for granted) *that* you can read and write, *that* you know your business, *that* the president will make a speech.

3. Die Liste c zeigt uns, dafs nach den so häufig gebrauchten Zeitwörtern *know, say, tell, see, hear* bei Galsworthy, Wilde, Sweet sowie in den Romanen und Erzählungen, in

denen Personen Reden in den Mund gelegt werden, *that* öfter fehlt als in Scoones' Briefsammlung, bei Trollope, Dickens, Collins, Thackeray, die sich mehr auf Schilderungen und Beschreibungen verlegen. Nach *declare* überwiegt das Fehlen von *that* nur bei Black, Philips und Bayne, nach *confess* bei Scoones, Thackeray, Philips und Sweet. Noch weniger häufig fehlt *that* nach *consider*, *grant*, *perceive*, *understand*. Das Zeitwort *propose*, das nur einmal bei Stevenson ohne *that* vorkommt, könnte in die Liste a gesetzt werden. Es folgen nun die Beispiele ohne *that* nach den zuletzt genannten Zeitwörtern.

consider: Scoones, 397: The Duke (of Wellington) considered there was sufficient publicity of details in the documents usually laid before Parliament. — Braddon, I, 122: The county families . . . consider they make a concession when they send a son to the Bar. — Philips, I, 99: she could not consider he was looking manly. — ib. 262: There were not a few who considered she made a very enchanting "sweetheart" indeed. — ib. II, 196: Rose resentfully considered his ill-temper had nullified the effect of her own wits.

grant: a) Braddon I, 241: I grant the difficulty may be great. — Taylor, 30: You will grant I am justified in employing the technicalities of law to defend myself. — b) Braddon, II, 301: whatever your future life may be, God grant it may be blessed. — Scoones, 231 (John Wesley 1751): God grant we may never turn thereform, to the right hand or to the left.

Anmerkung. Eine ähnliche Wunschformel, nach der auch *that* fehlen kann, ist *Lord send*: Dickens, Chimes, ch. I: Lord send we may be coming to something better in the New Year nigh upon us.

perceive: Scoones, 233 (John Wesley 1780): I do not willingly speak of these things at all: because I perceive the mind of you and some others is a little hurt by not seeing them in a true light. — ib. 259 (Horace Walpole 1749): You perceive I have got your letter of May 23rd, and with it Prince Craon's simple epistle to his daughter. — Trollope, Autob. 82: Thus you will perceive it is impossible for me to give any encouragement to you to proceed in novel-writing. — Stevenson, 112: I perceive you are a very entertaining gentleman. — ib. 119: Perceiving there was nothing on hand, he chuckled. — ib. 248: Your unenlightened doctor would see nothing in these sensations; and yet you yourself perceive they are a part of health. — Wells, Country of the Bl., 19: He sat up and perceived he was on a little alp at the foot of a vast precipice. — Taylor, 35: You must perceive, Mr. Ironside, you are rather too late in the field.

propose: Stevenson, 50: Something like fear began to creep into my soul; and reminding him that I had not yet dined, I proposed we should return to the house.

understand: Trollope, Autob. 82: As, however, I understand you have nearly finished the novel La Vendée, perhaps you will favour me with a sight of it when convenient. — Thackeray, 113: The battle royal was fought — Miss Belinda opening the fire by saying she understood Mrs. Hoggarty had been calumniating her to her friends. — Stevenson, 111: I understand you are a very positive fellow. — Philips, I, 167: My Lady, When I left your service it was understood I should travel by the 'Scot' steamer, and apply to Lady Sidney le Brun on my arrival. — ib. II, 52: Not being a fool, he understood the indignation he aroused was sincere (ib., 217). — Chesterton 68: I can understand there must have been something odd about the man. — Galsworthy, Justice, 135: I understand you have only just met Falder again.

Unsere Beispielsammlung beweist zur Genüge, dafs Fowlers Methode, die Zeitwörter in bezug auf ihr Verhalten zu *that* in drei Gruppen einzuteilen, dem tatsächlichen Sprachgebrauch, wie er sich in der neueren englischen Literatur widerspiegelt, vollkommen entspricht. Wir haben nur bezüglich *propose* gefunden, dafs dieses Zeitwort aus der Gruppe c in die Gruppe a versetzt werden könnte, da es doch zweifellos *that* vor dem Substantivsatze vorzieht. Was das Zeitwort *reckon* anlangt, hat ja Fowler wohl recht, wenn er es in der ursprünglichen Bedeutung als Synonym zu *calculate* in die Gruppe a einreiht; leider stehen uns Beispiele, die dies bestätigen würden, nicht zur Verfügung.

Wir haben auch alle anderen Zeitwörter, die wir mit Substantivsätzen verbunden gefunden haben, je nach ihrem Verhalten zu *that* im Sinne Fowlers in drei Gruppen eingeteilt. Sie stehen in den Listen a^1, b^1, c^1, die genau so eingerichtet sind wie die Listen a, b, c.

Bemerkungen zu den Listen a^1, b^1, c^1.

Die Mehrzahl der in der Liste a^1 verzeichneten Zeitwörter, und zwar 56 von 83, verbindet sich nur mit *that*. Auch die übrigen ziehen *that* vor; hier und da fehlt nach ihnen das Bindewort, öfter nach *forget*, *inform*, *observe* und *warn*. Die Beispiele ohne *that* sind folgende:

affirm: Scoones, 165 (Swift): I have often said to your Lordship that I never knew any one by many degress so happy in their domestics as you; and I affirm you are so still, though not by so many degrees.

answer: Scoones, 217 (Earl of Chesterfield 1747): If you ask me why I went any of the bad roads myself, I will answer you very truly, that is for

want of a good guide. — ib., 386 (Isaac d'Israeli 1828): Thurlow answered, he thought the Protector might de displeased with the superscription of the letter. — ib., 417 (Coleridge 1797): I answered, I had heard of him. — ib., 456 (Miss Lucy Aikin 1842): But if you mean to allude to the enormities of Frances Wright, . . . I can only answer, we blush too.

argue: Philips, I, 178: She did not see . . . how bad a sign it is when a wife must begin to argue she is loved.

avow: Philips, II, 195: He had not related the incident between him and Forrester in language that can be described as realistic, preferring to be charged with tastelessness to avowing he had got the worst of a physical encounter.

conclude: Philips, II, 13: He . . . could only conclude she was too enamoured of the position she had secured by matrimony to jeopardize it by obeying her inclinations. — ib., 204: The servant concluded he (sc. Le Brun) had heard of his child's death.

convince: Philips, I, 215: It was vainly she endeavoured to convince herself her doubts were groundless, and she cried bitterly.

cry: Philips, II, 146: In one minute he cried inwardly she was a saint.

desire: Scoones, 204 (Lady W. Montagu 1717): I then began to grow weary of their table, and desired our own cook might add a dish or two after our manner.

discover: Philips, II, 9: She wondered a man of Long's presumable experience had not long since discovered he was making a mistake. — Bayne, 83: Ethel soon discovered it was time to go. — ib., 89: Theodora had already discovered Ethel never appeared to notice what did not concern her.

doubt: Scoones, 194 (Pope to Swift 1728): He (Lord Bolingbroke) is pleased with your placing him in the triumvirate between yourself and me; though he says he doubts he shall fare like Lepidus. — ib., 553 (Bulwer 1835): Recollect all that is said of poetry and the drama may be applied to novels; but after all, I doubt not you will succeed equally without this trouble.

dread: Philips, I, 106: It mastered him with such insistence that he half dreaded he would blurt it out by accident[1]).

dream: Braddon, II, 83: I told her that I had been dreaming about her, and that I dreamt there was a baby.

forget: Black, I, 31: He forgot it was blowing up there on the top. — Philips, I, 67: "Forget I'm an actress, Sidney, just think of me as an ordinary girl." — II, 184: "Don't add to it by trying to make me forget I am a wife." — Galsworthy, Justice, 18: For God's sake don't forget we are man and wife. — Taylor, 32: I forget, the difference of our sexes makes any further dwelling of this aspect on the case unbecom-

---

[1]) Vgl. *Cursor Mundi* 3665: I dred me sare, for benison He sal me giue his malison (O. E. D.).

ing. — Bayne, 69: He forgot his cousin had spent his life . . . in constant intercourse with his own mother.

inform: Scoones, 191 (Pope 1716): I was informed you were at sea, and that 'twas to no purpose to write till some news had been heard of your arriving somewhere or other. — Philips, I, 89: He informed his wife it might be judicious for them to live more privately in future. — ib., II, 22: He informed Joyce he was going to the club, and should not be home till late. — Sweet, 78: Then after a prolonged absence, she returns and informs us she was mistaken.

insist: Wells, Country of the Bl., 13: He insisted there was none in the valley.

observe: Scoones, 232 (John Wesley, 1780): Observe there was no conference in being! — ib., 233: And you may observe they had no power at all, but what I exercised through them. — Stevenson, 166: I observed it was at each of these accessions to the clamour, that my driver more particularly winced and blanched. — ib., 282: You must have observed he uses it as a sort of taunt. — Taylor, 28: I have observed the sex have a horror of documents.

opine: Bayne, 76: He opined it was all "Rot", a savoury expression indicative of the most profound disgust.

plead: Taylor, 52: We'll justify, plead it's true, and that it's for the public benefit the character of the reptile should be known.

point out: Philips, I, 70: The girl pointed out her engagement at the theatre would necessitate their living in London.

profess: Stevenson, 108: He professed he had lived long enough to admire a candle all the more when he could compare it with a planet.

prove: Collins, After Dark, 68: I defy you to prove it's a story. — Philips, II, 247: I can prove it was a 'plant'.

read: Thackeray, 47: "I'm sure it (sc. the diamond) would light up the room of itself", says Gus. "I've read they do in history."

regret: Scoones, 404 (W. Scott 1823): I regret deeply I cannot soon avail myself of my new privileges. — Collins, After Dark, 6: Away she went to the doctor's, with her little determined step, and the purse in her hand (such a pretty hand that it is hardly to be regretted I have no gloves for her).

remark: Philips, I, 101: She kissed him and went to the door with him, and waved an adieu from the step. It was a charming little picture of domesticity; a neighbour commented on it from her window, remarking they were a "devoted couple". — Bayne, 67: The boys agreed, and Phil remarking they might as well fetch the kite, the party set off.

remind; Braddon, I, 198: That reminds me I have never heard you play on your mandoline. — Philips, I, 62: I need not remind you he is not given to empty threats.

require: Scoones, 280 (Mrs. Eliz. Montagu 1757): Small trust have you in my gratitude, if you require all bills drawn upon it should be paid at sight.

warn: Dickens, Sketches, 69: It is a solemn knell that warns us we have passed another of the landmarks which stand between us and the grave. — Collins, After Dark, 46: Let's have a look at your paints. Are they the best quality? If not, I warn you, sir, there's a second breach of contract. — Philips, I, 86: He had warned her he could not give her a brougham. — ib., 202: The clock in the hall striking nine, warned the mother they must go down.

whisper: Scoones, 168 (Swift): Lord Bolingbroke whispered me, I was in the right.

Anmerkung. Es ist selbstverständlich, dafs auch die 56 Zeitwörter, die sich bei unseren Autoren nur mit *that* verbinden, gelegentlich auch ohne *that* vorkommen können. Tatsächlich liegen von mehreren dieser Verba Beispiele ohne *that* vor: The Literary Digest, 29. XI. 30, 11: A few days later the (League of Nations Preparatory Disarmament) Commission took another constructive step, . . . when it added the word "reduce" to the promise to limit naval armament on Russia's motion. But it hastily qualified the promise by *adding* they would reduce only "as far as possible". — ib., 6. XII. 30, 19: He (Mr. Sinclair Lewis) *announces* he will use the proceeds of the prize to support 'a well-known young author and his family' in a manner that will enable him to continue writing. — ib., 22. XI. 30, 46: Bill Pace . . . *claimed* he had been attacked at one time or another by every Fokker ever built. — ib., 28. XII. 29, 6: They *contend* the nations have no right to concert together. — ib., 27. XII. 30, 4: Franco *denies* the revolution was inspired by communists. — ib., 27. XII. 30, 11: The reports said the Communists *indicated* they planned to push their operations north of the Yangtze River. — ib., I. XII. 29, 7: The President *realized* there was an incipient fire. — ib., 6. XII. 30, 23: The Association against the Prohibition Amendment *reports* it has spent 385,392 $ in the first five months of this year, and is prepared to spend a million during the rest of the year. — Goldsmith: I must *entreat* you'll desist (Jespersen, III, 2. 3_{31}). — Mrs. Ward, Tress., ch. II: I *prophesy* you will like her enormously (Poutsma, a. a. O. I, II^2, 791). — Tennyson, p. 307: *Suffice* it thee Thy pain is a reality (Mätzner, III, 437). — Bennett, P 60: I *lay* you five to one I don't have jaundice (Jespersen, III, 2. 3_{31}).

Zu Liste b[1]: Was *to beg* betrifft, so stehen 13 Beispiele ohne *that* 10 Beispielen mit *that* gegenüber. In den letzteren kommt meist *I* (*he*) *begged that* vor, z. B. Scoones, 170 (Dr. Arbuthnot 1734): I most earnestly desired and begged of God that he would take me. Ausgenommen sind folgende Stellen: Scoones, 237 (Dr. Johnson 1774): I beg, however, Sir, that you will accept it from a man very desirous of your regard; Collins, After Dark, 23: "May I beg, then", said he, "that you will depart from the usual practise in my case?"; ib., 478: I have also to beg that you will accept my resign-

ation of the place I hold in your counting-house. Die Beispiele ohne *that* enthalten das Präsens *I beg*, den Infinitiv *to beg* oder das Gerundium *by begging*; nur einmal findet sich das Präteritum: Scoones 207 (Lady Mary W. Montague 1717): When I took my leave, two maids brought in a fine silver basket of embroidered handkerchiefs; she begged I would wear the richest for her sake.

I dare say (auch in einem Worte gedruckt: *daresay*) kommt nur zweimal mit *that* vor: Braddon, I, 16: I dare say *that* it is as good as Greek or Latin. — Black, II, 262: I dare say, now, *that* after such a parade of Eastern magnificence and glitter, a question like the granting of spirit-licences, here in Duntroone must look a small and contemptile affair. — Kirkpatrick, Handbook of Idiom. English, 79, gibt nur ein Beispiel ohne *that*: I dare say you are right: perhaps, after all, you are right.

Das so häufig vorkommende Zeitwort *to hope* zeigt wie *to think*, *to suppose*, *to believe*, eine offenkundige Vorliebe für das Fehlen von *that*. Dies gilt, wenn auch in geringerem Grade, von seinem Synonym *to trust*. Das Präsens *I trust* wird nur einmal mit *that* verbunden: Scoones, 332 (Gibbon 1793): I trust *that* to-morrow se'nnight I shall be able to set forwards on my journey to England. Andererseits kommt in den Beispielen ohne *that* meist *I trust* vor. Ausnahmen: Scoones, 253 (Shenstone 1752): I trusted you would write at last. — ib., 375 (Burns 1790): Let me hear from you . . ., and trust me you shall in future have no reason to complain of my silence. — Bayne, 29: Mrs. Somerville was fain to trust nothing serious would occur.

Der Imperativ *mind* in der Bedeutung „achtgeben, aufpassen" wird nur ohne *that* gebraucht, z. B. Sweet, 52: Mind you keep out of mischief.

Nach *to wish* folgt der Nebensatz fast überall öfter ohne als mit *that*. Kirkpatrick, Idiom. English, 303 gibt nur ein Beispiel ohne *that*: I wish I had a better dictionary.

Nach *I would rather* (oder *sooner*) und dem gleichbedeutenden *I had rather* finden wir *that* nur einmal: Braddon, I, 97: He asks my father to shooting parties and he sends us game, and grapes, and pines. I would rather for my own

part *that* he didn't, for we can give him nothing in return. Jespersen (III, 2. 3_{32}) gibt Beispiele von *I had* (= *I'd*) *rather* ohne *that* aus Defoe, Thackeray, Shaw, Wells.

Zu Liste c[1]: Die häufig gebrauchten Zeitwörter *acknowledge*, *assure*, *expect* (Syn. von *hope*), *fancy*, *fear*, *feel*, *find*, *imagine*, *mean*, *own* (Syn. von *confess*), *persuade*, *promise*, *remember*, *show*, *swear*, *wonder* werden mit oder ohne *that* gebraucht, je nachdem der Text in gewähltem, literarischem oder in einem der Umgangssprache sich nähernden Tone geschrieben ist. Von den übrigen Zeitwörtern geben wir im folgenden die Fälle ohne *that* an:

admit: Scoones, 409 (Sidney Smith 1807): You admit this bill did not compel the King to elect Catholic officers, but only gave him the option of doing so if he pleased. — ib., 475 (B. R. Haydon 1823): When Keats was living, I could not get Hazlitt to admit Keats had common talents. — Blackn II, 37: "It admit I know a little of the game." — Wilde, 145: Had he come himself, I admit I would have gone back to the life of degradation you and he had prepared for me. — ib., 151: Ah! you admit you have a hold. — Taylor, 31: You admit there's something in it, then?

apprehend: Scoones, 349 (Mrs. Inchbald 1809): Having brought my two observations into a smaller space than I apprehended I should do, permit me now to say . . . — ib., 457 (Miss Lucy Aikin): You must carry your point as to the district of Columbia at all risks, and I apprehend you will do so as soon as your people can be brought earnestly to will it. — Dickens, Sketches, 88: "Because, if effect is the consequence to cause, and if cause does precede effect, I apprehend you are wrong", added Horatio.

bet: Vachell 60: "I bet Jonathan is in a funk." — ib., 90: "Bet you I have the nerve." — Black, II, 34: "God bless me!" he exlaimed, "I would have bet £ 100 I was over." — Chesterton, 106: Any one might bet the papers would get hold of it, as they have.

congratulate: Philips, I, 175: He congratulated himself he had not said any more.

decide: Black, II, 61: I have decided I will not accept the tutorship. — Philips, I, 72: He had decided North Finchley was retired enough to be married in. — ib., 144: He decided he would go round to her from the theatre. — ib., 158: If all the period of exile was going to be as placid as the commencement, he decided he could support it equably enough. — ib., II, 62: She was loath to give him up, and equally averse to deciding he was mean. — Wells, Country of the Bl., 18: He decided he must have fallen.

flatter o. s.: Scoones, 351 (George Grabbe): I flattered myself this would be sufficient. — ib., 548 (Charles Mathews 1824): I flatter myself I have

chosen a situation sufficiently piquant to write you a letter. — Taylor, 25: I flatter myself I know when I've sent home my harpoon. — ib., 48: So Master John, you flatter yourself Rodomont Rollingstone is out of the betting, eh?

guess: Thackeray, 29: "I guess the young lady is looking for somebody", says I. — ib., 148: "I want the room for a gentleman. I guess it's too dear for the like of you." — Philips, I, 240: I guess she isn't doing it for fun. — ib., II, 49: I guess my Lord told her. — ib., 196: The Mertons must guess there has been a violent row.

intend: Scoones, 308 (Edm. Burke 1790): I never intend it should be otherwise. — ib., 369 (Nelson 1804): You will be a Lord before I intend you should.

judge: Stevenson, 68: I could not but judge he must have fallen from some high place. — Philips, I, 72: He had, he found, miscalculated the law's delay, though he had been correct in judging it was essential for him to have resided in the parish where the ceremony was performed. — Wells, Mr. Ledbetter's Vac., 58: "I judge you are a man of some education."

notice: Black, II, 139: "I'm sure I wasn't noticing there was any one you had fixed your fancies on." — Philips, I, 15: "Then she may not notice I'm so near." — ib., II, 65: As a rule she was most punctual, and the other noticed she was looking very tired.

pray: Scoones, 164 (Swift 1711): I have not heard whether his wounds are dangerous; but I pray God he may recover to receive his reward, and that we may learn the bottom of his villany. — ib., 466 (John Wilson 1815): If you have occasion soon to write to Murray, I pray introduce something about 'The City of the Plague', as I shall probably offer him that poem in about a fortnight or sooner. — Collins, After Dark, 4: Pray Heaven he may succeed at the farm-house.

Anmerkung. In der Stelle Scoones, 413 (Sidney Smith 1840): "*Pray* present my respects to him and his beautiful Marchioness" liegt schon der moderne Zusatz der Höflichkeit, wie *please* oder das deutsche „bitte“, vor.

pretend: Black, II, 153: "Ye'll not be thinking", he said to Allan, "that I want a photograph to show about and pretend I am a great horseman." — Braddon, II, 141: "You never pretended I was your first love." — Philips, II, 10: "I positively can't imagine anything more awful than to have to face a lot of people, and pretend you don't know they are there." — Taylor, 37: You don't mean to pretend you've an instrument anterior to this of 18th of August 1848.

protest: Scoones, 234 (Fielding 1749): I solemnly protest I never wished for power more than a few days ago, for the sake of a man whom I love. — ib., 555 (Thackeray 1853): I thought myself a dead man once, and protest the notion gave me no disquiet about myself. — Thackeray, 109: My wife protested she did not know. — Stevenson, 227: He protested there was none so wholesome in the whole department.

recollect: Scoones, 553 (Bulwer 1835): Recollect all that is said of poetry and the drama may be applied to novels. — Thackeray, 26: I recollect I had on that day my blue coat and brass-buttons, nankeen trousers, and white sprig waistcoat. — Philips, II, 13: If we are to go on seeing you, please recollect I am still Lady Sidney Le Brun out of the theatre.

retort: Philip, I, 93: He declared she (sc. his mother in law) was a trickster and a fool, and she retorted he was a beggar who was unable to support her child now he had wedded her.

suspect: Dickens, Sketches, 95: "You good creature!" said Mrs. Taunton, addressing the gallant Perca. "You've come about the water-party, I know." "I should rather suspect I had," replied Mr. Noakes, triumphantly. — Collins, After Dark, 215: I suspected some history must be attached to it. — ib., 378: "I suspect our interesting young nobleman has produced an impression." — ib., 294: "I never suspected the child had so much spirit in her," he thought to himself. — Stevenson, 99: "I suspect it's beyond either your power or mine to change what has once been done." — Bayne, 33: "I suspect German girls make mistakes in their awful declensions themselves, sometimes." — In allen diesen Beispielen hat *suspect* die abgeschwächte Bedeutung von *suppose*. Vgl. Kirkpatrick, Idiom. English, 245: Do you think him capable of it? I suspect he is.

thank: Dickens, Sketches, 57: "Fill the glass and send round the song . . . and thank God it's no worse." — Stevenson, 299: I think it must be your imagination. — I thank my stars I have none. — Black, I, 25: "God be thanked I am Maclean."

Anm. Kein *that* steht nach der Formel *Thank God* (oder *Goodness*), *my stars*, *Heaven*, etc., die allmählich den Wert einer adverbialen Bestimmung erlangt hat: Scoones, 525 (Thomas Hood 1845): Thank God my mind is composed ans my reason undisturbed, but my race as an author is run. — Dickens, Sketches, 17: "Be quiet, dear, that's not your papa." "Thank Heaven I am not!" thought Minns. — Stevenson, 241: "Thank God you have imagination," cried the Doctor. — Taylor, 18: Thank my stars, I've never put my head under any woman's apron-string. — Bayne, 50: "Thank Goodness, we needn't see much of him at Eton, he'll be among the mugs."

vow: Ruskin, 110: You may . . . vow you will have nothing more to do with anybody writing such a cramped hand and so much nonsense. — Thackeray, 66: Miss S.'s own fortune was 70 l. a year, mine was 150 l., and when we had 300 l., we always vowed we would marry. — ib., 95: my dear wife . . . vowed she would cook all the best dishes herself (ebenso 96, 97, 113). — Braddon, II, 219: "Sophy", cried Vansittart, "I vow you look almost as pretty as Eve looked that night in the snow." — Philips, II, 21: She vowed she would never be dressed in time. — Kirkpatrick, Idiom. English, 289 hat nur ein Beispiel mit *that*: "(Fam.) He vowed (= declared) that he would, or that he would never, do such a thing."

wager: Stevenson, 112: "I would wager you another bottle you lose your pains with me." — Braddon, II, 109: I'll wager you will not be able to take the upper C in "Roberto".

would: Scoones, 454 (Th. Moore 1819): Would I were with you! — Galsworthy, Sel. Tales, 86: I would I could hear again those long rubber-lipped snufflings of recognition underneath the door, with which each morning he (sc. a dog) would regale and reassure a spirit that grew with age more and more nervous about this matter of propinquity.

Wenn wir die in unseren Listen verzeichneten Zeitwörter auf ihre Abstammung prüfen, finden wir, dafs von den 95 Zeitwörtern, die in den Listen a und a[1] stehen, 74 romanischen und nur 21 germanischen Ursprungs sind. Diese letzteren sind: *hold*, *learn*, *reckon*; *answer*, *bear*, *care*, *choose*, *dread*, *dream*, *forbid*, *foresse*, *forget*, *gather*, *hint*, *lay* ,,wetten'', *make out*, *read*, *settle*, *teach*, *warn*, *write*. Diese Feststellung zeigt uns deutlich, dafs Zeitwörter romanischen Stammes viel mehr dazu neigen, sich mit *that* zu verbinden als jene germanischen Stammes.Dazu kommt noch, dafs einige von den germanischen Verben, wie z. B. *hold* ,,dafürhalten'', *dread*, *gather* ,,entnehmen, schliefsen'', der literarischen Sprache angehören und daher vorzugsweise mit *that* gebraucht werden. Die Listen b und b[1] bieten das umgekehrte Bild. Sie umfassen 11 Zeitwörter, die bis auf zwei (*presume* und *suppose*) germanischen Stammes sind; es sind die folgenden: *believe*, *think*; *beg*, *I daresay*, *hope*, *mind*, *trust*, *wish*, *I would* (oder *had*) *rather*. Die Listen c und c[1] enthalten 48 Zeitwörter, und zwar 30 romanischer, 18 germanischer Herkunft. Diese sind: *hear*, *know*, *say*, *see*, *tell*, *understand*; *acknowledge*, *fear*, *feel*, *find*, *guess*, *mean*, *own*, *show*, *swear*, *thank*, *wonder*, *would*. Während also in a, a[1] das romanische und in b, b[1] das germanische Element stark überwiegt, ist in c, c[1] das Verhältnis zwischen den beiden Sprachschichten nicht so schroff. Interessant ist die Stellung, die zwei Synonyma von verschiedener Herkunft in bezug auf *that* einnehmen. So sind z. B. sowohl *answer* als auch das sinnverwandte *reply* in derselben Liste (a[1]), aber während wir von *answer* mehrere Beispiele ohne *that* anführen konnten, liegt für *reply* kein derartiger Beleg vor. Die Verba *hope* und *wish* stehen in der Liste b[1], während sich ihre Synonyma *expect* in c[1] und *desire* in a[1] befinden; *guess* finden wir in c, dagegen *divine* in a[1]. Der Einflufs der Abstammung auf die

verschiedene Einstellung der Zeitwörter zu *that* äuſsert sich 1. darin, daſs nur die allgemein gebräuchlichen Zeitwörter germanischer Herkunft und diejenigen aus dem Romanischen stammenden Zeitwörter, die sich in der Volkssprache gänzlich eingebürgert haben, gern ohne *that* verwendet werden; 2. darin, daſs von zwei Synonymen, wovon das eine germanischen, das andere romanischen Ursprungs ist, das erstere meist zur Unterlassung, das letztere zur Anwendung von *that* hinneigt.

II. Wortgruppen *to be* (*to become*) etc. + Adjektiv oder Partizip.

Die Wortgruppen *to be* + Adjektiv sind eine Umschreibung für Zeitwörter des gleichen oder eines verschiedenen Stammes in der tätigen Form; z. B. *I am desirous* = I desire, *I am afraid* = I fear, *I am sorry* = I regret, *I was ignorant* = I did not know. Die Wortgruppen *to be* + Partizip Perfekt bezeichnen das Ergebnis einer abgelaufenen Handlung, die durch ein Zeitwort desselben Stammes wie das Partizip ausgedrückt werden kann; z. B. *I am satisfied* = I have been satisfied, *I am resolved* = I have resolved. Über das Verhältnis dieser Wortgruppen zum Objektsatz vergleiche man N.E.D. unter *that*, conj., 10: "After *aware*, *certain*, *conscious*, *suspicious*, *assured*, *informed*, *persuaded* etc. *of* or some other preposition seems understood before *that*: I am certain of that: he once lived here. But 'I am certain that' may have arisen as another way of saying 'I know that'; and so of the other expressions."

In den Listen a², b², c² ist das Verhältnis der Setzung und Nichtsetzung von *that* nach den genannten Wortgruppen in derselben Weise wie bei den einfachen Verben eingetragen.

Bemerkungen zu den Listen a², b², c².

1. Zu a². Die Verbindungen *to be desirous*, *pleased*, *satisfied*, *thankful* und *unwilling* kommen nur mit *that* vor. Von den übrigen geben wir die wenigen Beispiele ohne *that* an:

apprehensive: Scoones, 250 (Sterne 1767): I am apprehensive the dear friend I mentioned in my last letter is going into a decline.

aware: Philips, II, 60: I am, indeed, astonished you should have taken such a risk, especially as you must be aware this puts an end to all hope of his ever receiving you. — Taylor, 31: You are aware it has been held in the leading case of Quillett v. Quirk, that the leaving such a space was not in compliance with the statute, and the will was therefore void. — Bayne, 101: But although Ruth said this as if to propitiate Theodora, she was quite aware she was the one to be propitiated.

conscious: Philips, I, 115: Aldborough remained as requested — a sacrifice, he felt, to fraternal imprudence — and, conscious she thought him in the way, assisted at the trivial conservation.

content: Scoones, 169 (Swift 1737): If your lordship has any particular circumstances that may fortify what I have said in the history, such as letters or materials, I am content they should be printed at the end by way of appendix.

sensible: Scoones, 281 (Mrs. Eliz. Montagu 1757): As for simples, I cannot say you are absolutely ignorant of those that are medicinal, I am sensible you make pretty good use of them.

surprised: Scoones, 177 (Addison 1699): You will be surprised I don't question to find among your correspondences in foreign parts a letter dated from Blois.

Anmerkung. Von *to be thankful* liegt uns folgendes Beispiel ohne *that* vor: George Eliot, Silas Marner, ch. XIII: "Dear, I'm so thankful you're come", she said.

2. Zu b². Die vier in diese Liste aufgenommenen Verbalien zeigen eine unverkennbare Neigung zum bindewortlosen Anschlufs des Nebensatzes. Dies erhellt schon daraus, dafs nach *to be afraid* von 17 Autoren 10, nach *to be sure* von 19 Autoren 9, nach *to be sorry* von 14 Autoren 8, nach *to be glad* von 15 Autoren 8 überhaupt kein *that* gebrauchen. Zugleich sehen wir, dafs *I am afraid*, *I am sorry*, *I am sure* volkstümlicher sind als *I fear*, *I regret*, *I am assured.* — Zuweilen fehlt *I am* vor dem Adjektiv: Philips, I, 48: "I know what I'm about, my dear fellow." "*Glad* you do, for you own sake." Bennett, 58: "*Sorry* you had a call, sir", Elsie replied gravely.

Zu c². Hier bemerken wir, dafs Autoren, die auf eine genaue Kennzeichnung des untergeordneten Satzes Wert legen, wie Trollope, Vachell, Collins, Chesterton, Wells, Galsworthy *that* stets verwenden, während die übrigen leicht darauf verzichten. Einige Beispiele ohne *that* mögen gegeben werden:

astonished: (s. *aware*, a²).

confident: Scoones, 194 (Pope 1716): I am confident half our letters are lost. — ib., 172 (Steele 1709): I presume to enclose to your lordship

Mr. Bickerstaffe's proposal for a subscription, ... and am, indeed, confident I am the greatest admirer he has. — ib., 367 (Nelson 1797): If from poor Bowen's loss, you think it proper to oblige me, I rest confident you will do it.

delighted: Wilde, 41: I'm quite delighted he's gone.

determined: Philips, I, 84: The jealousy of which he had spoken was strong now, and he was more than ever determined she should not continue on the boards for any length of time.

resolved: Scoones, 198 (Lady Mary W. Montagu 1711): I am resolved you shall not find me worse than my word. — Philips, I, 95: She is resolved you shall be 'Lady Sidney'. — ib., II, 211: Her eyes distended in the wide gaze of one who is resolved she will not weep.

ignorant: Stevenson, 231: "I did not know such boys existed; I was ignorant they made them so."

Anmerkung 1. Von den zwei zuletzt genannten Verbalien haben wir nur Beispiele ohne *that*, doch können wir annehmen, daſs *resolved* als Synonym von *determined* in der Literatur auch mit *that* vorkommt. Von *ignorant* wird ein Beispiel mit *that* von E. Kruisinga, Handbook of Present-day English, II, 759, ziziert: Indeed, but for the accident of London auctions or casual visits to the mansions of the great, we might die ignorant *that* England is the richest portrait storehouse in the world (Times Lit. 24. VII. 1919).

Anmerkung 2. Statt *confident* verwendet Galsworthy (Tales, 40) *full of confidence*: After the Boer War, he came home again, full of confidence *that*, with his record, he would get a job.

III. Wortgruppen mit einem Substantiv.

Die Wortgruppen verbaler Bedeutung, die ein Substantiv enthalten, zerfallen in zwei Gruppen: 1. *have* oder ein anderes transitives Zeitwort mit einem Substantiv als Objekt, z. B. have a feeling, have a guess, have an idea; 2. *be* mit einem von einer Präposition begleiteten Substantiv, z. B. be under the impression, be of opinion, be in hopes. Die gebräuchlichsten Zeitwörter, die auſser *have* zur Bildung von verbalen Wortgruppen verwendet werden, sind: *express* (*a* conviction, a hope, a wish), *give* (an impression, warning, thanks), *make* (a sign, a promise), *send* (an intimation, word), *take* (care, one's word, an oath). Vereinzelt werden auch andere Verben herangezogen, wie *call* (to mind), *come* (to the conclusion), *declare* (one's conviction), *entertain* (an idea, a doubt), *pledge* (one's word), *return* (thanks) usw. Eine besonders wichtige Wortgruppe ist *make up one's mind*, die volkstümlicher ist als die synonymen Wörter

resolve und *determine*, was sich schon darin zeigt, dafs wir diese beiden Verba nur mit *that* gefunden haben, während die genannte Wortgruppe auch ohne *that* vorkommt.

Die Listen a^3, b^3, c^3 sollen uns über den Gebrauch der besprochenen Wortgruppen und über deren Einstellung zu *that* näheren Aufschlufs geben.

Bemerkungen zu den Listen a^3, b^3, c^3.

Die Liste a^3 zeigt, dafs alle darin verzeichneten Wortgruppen aufser denjenigen, die mit *guess*, *impression*, *mind* und *suspicion* gebildet sind, das Bindewort *that* nach sich haben. Die wenigen Beispiele ohne *that* lauten: Stevenson, 190: "Why, Felipe," said I, "I *had no guess* you were a preacher, and I may say a good one". — Bayne, 69: When they had gained the top of the cliff and were walking homewards, it (sc. the goat) followed for some way, evidently *under the impression*[1]) they required supervision. — Stevenson, 34: I *made up my mind* I should lose no time over my undertaking. Ib., 98: I *have made up my mind* it's not worth while. Bayne, 90: She *made up her mind* it was really too dark to go on reading. — Ib., 68: He was not sure of Phil's attitude towards the cousin, but *had a dim suspicion* his views were changing.

Von *have a fear* haben wir nur ein Beispiel mit *that*: Braddon, II, 221: *I have no fear that* I shall fail in getting at the truth when she and I are face to face. Doch wird der präpositionale Ausdruck *for fear*, der das Partizip *fearing* vertritt, sowohl mit als ohne *that* gebraucht: Galsworthy, Justice, 67: When she left me — because I had to go to the office — I was out of my senses *for fear that* he'd do it again, and thinking what I could do. Black, I, 234: "We will say nothing about the white stag", said he "*for fear* the half-witted lad may have been making fools of us." — Neben *have a fear* finden wir die synonyme Wortgruppe *have a terror*: Stevenson, 171: And yet I *had a half-lingering terror that* she might not be dead after all, but re-arisen in the body of some descendant.

---

[1]) Das Partizip *being* ist vor *under the impression*, weil selbstverständlich, weggelassen.

Liste b³ enthält nur die Wortgruppen *I have* (*entertain*) *an idea, I have no* (*little*) *idea,* (*I am*) *under the idea.* Das Fehlen des Bindewortes ist hier ganz gewöhnlich, wenn das Substantiv *idea* kein anderes Adjektiv als *no* oder *little* vor sich hat, so dafs *I have an idea* fast dem einfachen Zeitwort *I think* (*suppose*) und *I had no idea* ungefähr einem *I didn't know* gleichkommt; z. B. Braddon, I, 96: *I have an idea* you don't much like Mr. Sefton. — Taylor, 24: *I had no idea* you were a friend of our excellent hostess, Mrs. Smylie. — Black, I, 166: *I had little idea* there were such goings-on[1]). In diesem Falle wird natürlich, wiewohl seltener, auch *that* gesetzt: Trollope, Autob., 329: *I have an idea that* I shall even yet once more have recourse to my political hero as the mainstay of another story. — Black, I, 297: *I had no idea that* in a small place like Duntroone there should be so many worthy young fellows determined on self-improvement in spite of their poor and hard circumstances. Aber *that* stellt sich regelmäfsig ein, wenn *idea* durch ein oder mehrere Eigenschaftswörter näher bestimmt ist, z. B.: Dickens, Sketches, 56: It is rather remarkable that the people already in an omnibus always look at new-comers as if they *entertained some undefined idea that* they have no business to come in at all. — Braddon, II, 104: Mrs. Vansittart *had the common idea that* any man of good abilities can succeed in politics. — Bennett, 47: She was not thinking, and she did not know quite what she was feeling; but she *had a vague, absurd, self-contradictory idea that* she was both happy and unhappy.

Von den in Liste c³ angeführten Verbindungen kommt *I have* (seltener *entertain, make*) *no* (oder *little*) *doubt* ebenso oft mit als ohne *that* vor. Es mögen nur von den übrigen die Beispiele ohne *that* folgen:

take care: Braddon II, 267: I was to take care you went about and enjoyed the scenery. — Philips, II, 68: It (sc. a letter) might have taken her in, though, so I took care she shouldn't see it. — Bennett, 68: I'll take care it don't happen again. — Bayne, 19: "Take care he doesn't think you a prig", suggested the squire. — Ib., 26: "Take care you are not plucked", said Ethel, "when you go up for the army examination."

---

[1]) Nach Jespersen III, 2. 3_5 wird auch *I've a notion* im Sinne von '*I think*' ohne *that* gebraucht, z. B.: I've a notion he'll succeed.

give one's (word of) honour: Scoones, 270 (Horace Walpole 1761): I give you my honour this conversation is literal. — Taylor, 12: Mrs. S. Thank you, I don't smoke. Rodom. I'll teach you; I give you my honour you'll take to it. — [Vgl. dagegen Collins, After Dark, 140: "*Give me your word of honour that* you will not mention what I am about to say to your sister until I grant you permission to speak."]

have hopes: Galsworthy, Justice, 94: He had hopes they'd have let her come and see him.

be in hopes: Scoones, 280 (Mrs. Eliz. Montagu 1754): I should have written to you before if I had not been in hopes Mr. Montagu's cold could have given me some room to flatter myself with a visit to Wickham. — Taylor, 23: I was in hopes she would have stormed — or, at least, argued the point. — Bayne, 82: She (Kitty) looked at Ethel, in hopes it was time to go [in hopes = being in hopes = hoping].

take one's oath: Thackeray, 162: "What do you think, Sam", says he; "that infernal aunt of yours, at whose command you had the things, has written to the tradesmen to say that you are a swindler and impostor; that you give out that she ordered the goods; that she is ready . . . to take her bible-oath she never did any such thing."

B. Subjektsätze.

Schon die im Abschnitt A I behandelten Zeitwörter können einen Subjektsatz zu sich nehmen, wenn sie in der dritten Person Einzahl der Leideform mit dem formalen Subjekt *it* gebraucht werden; z. B. Trollope, Autobiography, 35: One day in March 1834, *it had been decided that* I should leave the school then, instead of remaining till midsummer; ib., 43: *It was supposed that* a sufficient income had been secured to me; ib., 63: *It was* probably *thought* then *that* none but a man absurdly incapable would go on such a mission to the west of Ireland. Hier ist die Setzung von *that* Regel. Eine Ausnahme wäre die Stelle in Thackeray, Sam. Titm., 152: For so young a gentleman, *it must be confessed* you have employed your time well. Doch wenn man nach *confessed* einen Beistrich setzt, wird aus *it must be confessed* ein eingeschobener Anführungssatz, nach dem ein *that* ausgeschlossen ist (siehe oben S. 82).

Wir wollen nun die in der tätigen Form unpersönlich gebrauchten einfachen Zeitwörter und Wortgruppen verbaler Bedeutung näher betrachten.

I. Einfache Zeitwörter.

Bemerkungen zu den Listen a⁴, c⁴.

Zu a⁴. Das Zeitwort *be* hat zuweilen die prägnante Bedeutung von „feststehen, wahr sein" oder „möglich sein": Dickens, The Chimes, I: I cannot bear up as well as another man at most times . . ., but supposing *it should really be that* we have no right to a New Year . . . — Bayne, 28: Ethel demurely pitied the poor rat, wondering *how it was* "boys were such Goths, such Vandals, and never could see any live thing without wanting to hunt it." Wie in dem letzteren Satze, fehlt auch nach *it may be* einmal das Bindewort, nachdem es unmittelbar vorher verwendet worden ist: Stevenson, 65: *It may be that* he was the salt of the earth, holy, helpful, and kind; *it may be* he was a man laden with iniquities to whom death was the beginning of torment[1]). Eine weitere Kürzung von *it may be that* ist das in einem Worte geschriebene Umstandswort *maybe*: Black, II, 138: "*Maybe* I guessed what it was, and *maybe* I was sorry to be guessing," answered Jess, in a low voice.

Sonst finden wir nur je ein Beispiel ohne *that* nach *occur* und *strike*: Bayne, 30: She did not ask herself how she would like being corrected, for *it never occurred to her* she would make any mistakes. — Philips, I, 47: "*It strikes me* you are treating Rose very badly, and are a confounded fool to your own interests," remarked Aldborough a moment later. — Jespersen III, 2. 3_{62} zitiert ein Beispiel mit fehlendem *that* nach *occur* aus Stevenson, Treasure Island, 201: *It occurred to me* there was no time to lose.

Zu c⁴: Die beiden Synonyma *appear* und *seem* unterscheiden sich insofern voneinander, als *appear* das seltenere ist und daher auch seltener ohne *that* vorkommt: Thackeray, 161: *It appeared* there was a gentleman of that name, who had practised in Edinburgh with good reputation until 1800. — Stevenson, 104: "*It appears* I was right after all." — Ib., 112: "It *appears* you pride yourself on staying where you are." — Ib., 229: *It appeared* the patient was about the same. "*It*

---

[1]) Das *New English Dictionary* zitiert ein Beispiel ohne *that* aus der Bibel: Luk. XX, 13: It may bee they will reuerence him.

appears you have a taste for feeling good," said the Doctor. — Ib., 299: "*It appears* it is my weak point that has led to these repeated shocks." — Taylor, 27: *It appears* testatrix's next of kin has turned up.

II. Wortgruppen *to be* etc. + Adjektiv.

Bemerkungen zu a⁵, b⁵, c⁵.

Zu a⁵. Die meisten Wortgruppen der Liste a⁵ verbinden sich mit *that*. Von einigen liegen Beispiele ohne *that* vor; diese sind:

certain: Scoones, 207 (Mary W. Montagu 1717): 'Tis certain they have very fine natural voices. Ib., 292: If Wilkes hat not set up a printing press in his own house, after his release, it is tolerably certain his enemies would have failed to obtain evidence of his being either author or publisher of the "North Briton". Ib., 406 (Sidney Smith 1807): It is certain he (sc. the Pope) has not yet polluted the Protestantism of our soil.

evident: Braddon, II, 262: Jenny's letters had been most exasperating of late, and it was too evident she was interfering with Nancy, and making a mess of the house-keeping. — Sweet, 65: It was evident he could hardly keep himself from bursting out laughing again.

unfortunate: Stevenson, 275: No steps on the court; it is unfortunate our court should be paved.

hard: Braddon, II, 276: "It seems hard it (sc. the hereditary illness) should come to her before she's six-and-twenty."

odd: Stevenson, 120: It was very odd Markheim did not appear to be laughing. — Sweet, 68: They thought it odd they didn't see any rats.

right: Black, I, 103: "Everyone will look after Barbara", said she, laughing, to her mother, "and no one will look at me; so it's but right she should have the choosing of anything I have."

strange: Black, II, 81: And the euonymous bushes are doing well — it's strange they have not oftener been tried in this climate. — Wilde, 77: So strange Lord Windermere isn't here.

well: Bayne, 104: It was well the children had their time filled up so that they hardly noticed what the weather was like. Ib.: "She can cry now", muttered Phil, "she never thought of going in and trying to catch hold of him." "Just as well she didn't',' Charlie answered, "she would have got caught, too".

wonderful: Philips, II, 48: It was wonderful she was capable of speech or movement.

worst: Ruskin, 68: The worst of it is, it checks one in taking up any design that requires time.

Anmerkung. Neben *it is well* kommt auch *it is good* mit *that* vor: Braddon, II, 143: It was good for Eve that she should be obliged to exert herself in order to amuse Sophy.

Zu b⁵. Die Wortgruppen *it is lucky* und *it is natural* gehören vorzugsweise der Umgangssprache an und ziehen daher die einfachere Konstruktion ohne *that* vor.

Zu c⁵. Die Wortgruppen *it is likely*, *it is plain*, *it is impossible*, *it is true* werden in Scoones' Briefsammlung sowie in der erzählenden Literatur, vertreten durch Dickens, Stevenson u. a., gern ohne *that* gebraucht. Hier sollen nur die wenigen Beispiele ohne *that* von den übrigen Wortgruppen angeführt werden.

better: Black, I, 292: Perhaps it is better I should hear or see nothing of him. Ib., II, 153: it's better he should be aware of it. — Braddon, II, 93: It was better there should be no one to whom she could expatiate on her grief. — Bayne, 115: "It is better she should understand that tale bearing is not admired."

best: Thackeray, 101: The best of it was, he left his head of hair and whiskers in my hand.

clear: Scoones, 502 (Rev. R. H. Barham 1837): 'O, then', said Poole, who often says very sharp things, 'it's clear he did not consider it an honour'. — Stevenson, 47: Since I hat not seen her (sc. a schooner) in the morning, . . . it was clear she must have lain last night behind the uninhabited Eilean Gour. Ib., 68: I tried him first in English, then in Gaelic, both in vain; so that it was clear we must rely upon the tongue of looks and gestures. — Wells, Country of the Bl., 45: She made him no definite answer, but it was clear his words pleased her.

fit: Stevenson, 46: Whoever these men were, it was fit my uncle should be instantly informed.

probable: Dickens, Sketches, 83: It's extremely probable he may have changed his name. — Bayne, 14: It is probable her ideas as to the meaning of 'cicerone' were rather vague. Ib., 75: It is probable she would have been more careful for the future, but her mistress kept the child with her for the few days they were still there. Ib., 91: It was probable she would not be certain where the mark ought to be.

Anmerkung. Im *colloquial English* kann das Hilfszeitwort mit dem Subjektspronomen *it* vor dem Adjektiv auch wegfallen. Dem Adjektiv folgt dann der Nebensatz entweder 1. mit *that* oder 2. ohne *that*. Beispiele: 1. Braddon, I, 260: *Fair that* he should take a small percentage. Ib., 239: *Strange, cruel, that* the scene of his dreams should be Venice. Ib., 243: *Better that* it should come. 2. Black, I, 160: *Better* she should go now. — Bennett 51: *True*, he was seldom disturbed, having adopted the habit of leaving every responsibility to his wife. Dieses *true* (deutsch 'zwar') hat die Geltung einer adverbialen Bestimmung angenommen, so dafs der folgende Satz als Hauptsatz aufzufassen ist. *True* kann dem Satze auch folgen: The Canadian Forum, March 1927, p. 171: Even a university student wants to be himself. He wants to develop, *true*; but he wants to develop on the lines of his own natural inclinations.

III. Wortgruppen mit einem Substantiv.

Bei diesen Wortgruppen gibt es zwei Fälle; entweder beginnt die Wortgruppe mit *it is* oder *there is*, worauf das Substantiv folgt (z. B. *it is time*, *it is my opinion*, *there is no doubt*), oder die Wortgruppe beginnt mit dem Substantiv und schliefst mit dem Satzband *is* (z. B. *the consequence is*, *my belief is*). Die näheren Angaben findet man in den Listen a⁶, b⁶.

Bemerkungen zu den Listen a⁶, b⁶.

Zu a⁶. Poutsma, a. a. O., I, $_{\text{II}}{}^2$, 617 schreibt: "*That* is never or rarely absent, when the statement represents the nominal part of the predicate, as in: *The wonder is that* a mistake of that sort has not happened before in our courts (Manchester Guardian). *My view is that* the most important element is hard work (ib.)." Wir sehen, dafs auch in unserer Liste a⁶ nach dieser Art Wortgruppen meist *that* gesetzt wird, z. B. Ruskin, 181/82: *My own conviction is*, therefore . . . *that* man in Eden was a growing and perfectible animal. — Dickens, Sketches, 35: *The* inevitable *consequence is that* she just steps, milk-jug in hand, as far as next door, just to say "good morning" to Betsy Clark. — Braddon, I, 141: *It is my* private *opinion that* those three handsome young ladies have been unspeakably bored at Redwold Towers. — Hardy, 66: *The case is*, then, *that* I am married. — Galsworthy, Sel. Tales, 46: *The heroine's secret is that* she isn't an Octoroon at all. — Sweet, 71: *His* only *fault is that* he is rather given to biting (his = the horse's).

Poutsma (a. a. O., 619) gibt ein Beispiel aus Stevenson, Treasure Island II, ch. X, das nach *it is my belief* kein *that* aufweist: It is my belief there was never a ship's company so spoiled since Noah put to sea. Er erklärt dies damit, dafs *it is my belief* nur eine Umschreibung für *I believe* ist. Aus unserer Liste a⁶ ist ersichtlich, dafs auch andere Wortgruppen sich mit dem Nebensatz ohne *that* verbinden können. Diese Beispiele lauten:

chance(s): Black, II, 111/12: The chances are you are dreaming when your vitality is at its lowest point. — Galsworthy, Justice, 119: It was just a chance I met him by the Hyde Park.

fact: Scoones, 410 (Rev. Sidney Smith 1807): But the real fact is one bill opened a door to his Majesty's advisers for trick, jobbing, and intrigue; the other did not. — Thackeray, 35: The fact was, I was so comfortable here that really I couldn't move. — Black, II, 167: "The fact is, there are some peculiar features in the case." — Philips II, 16: "The fact is I thought you might feel aggrieved if you learnt what I mean to do on Saturday from any one but myself." — Bennett, 84: The fact was Miss Eva had rung for Elsie, who was glad enough to help her to watch. — Galsworthy, Justice, 92: Fact is, I oughtn't to be here by right.

idea: Philips, I, 68: "I thought . . . my idea was we might take a little place somewhere, during his lifetime, under another name."

possibility: Philips, I, 68: There is the bare possibility the clergyman might read the banns so that some one could distinguish what he said.

sign: Black, I, 24: When he begins laughing, then it's a sign you need not try to talk any more to him.

truth: Thackeray, 9: The truth is, at ten I had an appointment under a certain person's window.

Anmerkung 1. Wie nach *chance* wird auch nach *accident* von Galsworthy kein *that* gebraucht: *It was the merest accident* the cheque-book stayed in your pocket (Justice, 39).

Anmerkung 2. *Thing* dient zur Verstärkung eines Adjektivs, z. B. Thackeray, 66: What *a lucky thing it is* that she did not give me the money as I hoped she would. — Black, II, 37: *The strange thing was* that although success continued to reward his efforts, . . . his spirits did not rise in proportion. — Braddon, II, 35: *It's a fine thing* for all of us that I grow so fast. — Chesterton, 16: *The most incredible thing* about miracles *is* that they happen.

Anmerkung 3. Was *no doubt* anlangt, ist es, wenn ohne Hilfszeitwort gebraucht, zu einem Adverbium ('ohne Zweifel') abgeschwächt: Philips, II, 217: If you are serious, no doubt your resolution is a right one.

Zu b[6]. Alle drei hier verzeichneten Wortgruppen gehören dem alltäglichen Wortschatz an und werden daher viel öfter ohne als mit *that* gebraucht. Nach *it is time* finden wir *that* nur bei Stevenson, 286: It is now high time *that* we shook ourselves free from it. Die Ansichten der englischen Grammatiker sind hier geteilt. Dean Alford (Queen's English § 584) schreibt *that* vor: It is time *that* this little volume drew to an end, während Palmer Gr. § 424 sagt, dafs in Sätzen, wie It is time we went, das Bindewort nicht gebräuchlich sei. — Aufser der häufigen Verbindung *no wonder* kommen auch andere, seltenere mit *wonder* vor, von denen fast alle das

Bindewort entbehren können: Philips, I, 199: "After what I've gone through, *it's a wonder* I'm as well as I am." — Black, I, 63: "*It's little wonder* you should be looking not quite so well", she continued, "after such a night as last night." — Taylor, 21: I have had so few friends, *is it any wonder* I should cling to those whom kind fortune offers me? Dagegen findet sich nach *where is the wonder* das Bindewort: Scoones, 292 (John Wilkes 1763): Where is the wonder *that* men who have attacked the sacred liberty of the subject . . . should proceed to such libellous expressions?

Anmerkung 1. Die volle Wortgruppe *it is no wonder* kommt nur bei Stevenson, 85 vor: It was no wonder he was unhappy; sonst ist nur die Verkürzung *no wonder* üblich, z. B. Bennett, 18: No wonder that she was agitated; 36: No wonder the household wondered.

Anmerkung 2. Auch Kürzungen von *it is a pity* und *it is time* lassen sich in der neueren Literatur belegen: Jessie Fothergill, Kith and Kin, I, 46: "*Pity* there is so little chance of combat, of any sort, in an Irkford saleroom". — The Canadian Forum, August 1930: *Time* you was in bed.

Schlufsbetrachtung.

Unsere Ausführungen haben gezeigt, dafs in der neueren englischen Literatur zwar nach den meisten Verben der von ihnen abhängige Objekt- oder Subjektsatz mit *that* eingeleitet wird, dafs aber auch der einfache bindewortlose Anschlufs der Objektsätze — und in geringerem Mafse auch der Subjektsätze — in die erzählende und dramatische Literatur Eingang gefunden hat. Wir haben gesehen, dafs eine Reihe von Verben und Verbalien den Nebensatz vorzugsweise o h n e *that* zu sich nimmt, ferner, dafs nach vielen anderen Verben und Verbalien ein starkes Schwanken zwischen Anwendung und Unterlassung von *that* herrscht. Natürlich wird *that* immer gewählt, wenn es sich darum handelt, dem Leser die Abhängigkeit des Substantivsatzes von dem übergeordneten Satze klar vor Augen zu führen. So wird *that* vorgezogen oder ausschliefslich gebraucht: 1. wenn der Substantivsatz durch einen anderen Nebensatz unterbrochen wird, z. B. Stevenson, 171: I still knew *that*, if she were alive, I should love her; 2. wenn einem ohne *that* eingeführten Substantivsatz ein zweiter beigeordnet wird, z. B. Philips, I, 127: The perturbed

lady averred she had been nowhere, *and that* she had nothing to say[1]).

Das Gebot der Klarheit ist auch der Grund, warum in der wissenschaftlichen Prosa die Verwendung von *that* vor Substantivsätzen fast alleinherrschend ist. Trotzdem findet sich auch in wissenschaftlichen Werken und Essays zuweilen ein *that*-loser Anschlufs. Einige Beispiele mögen dies beweisen:

1. J. A. Symonds, Shelley [English Men of Letters, edited by John Morley, London, Macmillan & Co. 1881, 188 S.] S. 41: He believed so firmly and intensely in his own religion . . . that he *felt convinced* he only needed to destroy accepted figments, for the light which blazed around him to break through and flood the world with beauty. S. 8 (Zitat aus Medwins 'Life of Shelley', 1847): Shelley would pace backwards and forwards — I *think* I see him now — along the southern wall, indulging in various vague and undefined ideas, the chaotic elements . . . of what afterwards produced so beautiful a world. S. 9 (Zitat aus Hoggs 'Life of Shelley', 1858): I remember forming an attachment of this kind at school. I cannot recall to my memory the precise epoch at which this took place; but I *imagine* it must have been at the age of eleven or twelve. S. 179 (Zitat aus Trelawnys 'Records of Shelley, Byron, and the Author', 1878): As I thought of the delight Shelley felt in such scenes of loneliness and grandeur whilst living, I *felt* we were no better than a herd of wolves or a pack of wild dogs in tearing out his battered and naked body from the pure yellow sand that lay so lightly over it, to drag him back to the light of day.

2. John Ruskin, Unto this Last. Four Essays on the first principles of Political Economy, ed. Raymond Vincent Holt [Teubner's School Texts, 1914, 174 S.] S. 21: I *believe* the sudden and extensive inequalities of demand, which necessarily arise in the mercantile operations of an active nation, constitute the only essential difficulty which has to be overcome in a just organizazion of labour. S. 47: "But what are you to do with your bad unemployed workmen?" Well, *it seems to me* the question might have occurred to you before. S. 48:

[1]) Andere Beispiele s. oben unter *conceive, inform, plead.*

If you examine into the history of rogues, *you will find* they are as truly manufactured articles as anything else. S. 76: So that *it is clear* the popular economist, in calling his science the science par excellence of getting rich, must attach some peculiar ideas of limitation to its character. I *hope* I do not misrepresent him, by assuming that he means his science to be the science of "getting rich by legal or just means." S. 95: The moment people *know* they have to pay the bad and good alike, they will try to discern the one from the other, and not use the bad. S. 96: The lower orders agitated for the repeal of the corn laws, *thinking* they would be better off if bread were cheaper. S. 114: How good must the meat be, in order to possess any exchangeable value? and how bad must it be — (I *wish* this were a settled question in London markets) — in order to possess none? S. 121: My opponents often lament my not giving them enough logic: *I fear* I must at present use a little more than they will like. S. 123: I *presume* the reader will see that possession, or "having", is not an absolute, but a gradated, power. S. 142: So that, finally, I *believe* nearly all labour may be shortly divided into positive and negative labour. S. 159. Charitable persons *suppose* the worst fault of the rich is to refuse the people meat.

3. J. Wells (Fellow and Tutor of Wadham College Oxford) Oxford and Oxford Life, London 1892, 190 S.: S. 32: To Oxford men its statements (sc. the statements of Chapter II) will seem too obvious to be worth putting down, and too general to be accurate, while to those who have not been at Oxford it must often seem obscure. But it is not written for the former class, and, for the latter, *I hope* it may be of some use in spite of its shortness. S. 41: Though this failed at the moment, and though *it is possible* a change may be effected in some less radical way, yet a man need not be very bold to prophesy that some changes of importance will soon come... In Oxford their (sc. the Professors') position is quite different, for they find that the subjects which men wish to learn are taught by the college tutors, while if they, in their lectures, leave these beaten lines, *they find* they have no pupils. S. 42. But the bulk of the new graduates go away from Oxford to earn their living, and *it must be confessed* the ways

which are open to them are much fewer than could be desired. The Civil Service examinations provide for a few, and *it is likely* these will be much more numerous under the new regulations in the Indian Civil Service. S. 48: *It is true* they (sc. Oxford and Cambridge) are not, as the Scotch Universities at any rate used to be, connected with every circle and family of the country. S. 52: But, after seven years' experience as a Bursar, *I think* the following rough calculations are approximately correct. S. 55: Whatever the faults of the University, *I do not think* we disappoint expectations in this respect. S. 57: At the same time, though reform is necessary, *it is to be hoped* it will be carried out with due regard to existing traditions. S. 73: Thus a man might have read largely, and yet *find* he had read none of the passages set. S. 97: The chief pastimes of Oxford have now been discussed, and it remains to consider the occupation of those who either care for none of them, or, if they do, *think* they are better avoided. S. 98: This class, however, gradually melts into, and is not clearly defined from, those who *find* they can combine hard and steady reading with fairly keen devotion to one or other of the different sports.[1])

---

[1]) Die zugehörigen Tabellen befinden sich am Schlufs des Heftes, hinter S. 112.

WIEN. JOH. ELLINGER.

NOCHMALS AE. *ORC.*

Es freut mich, daſs Krogmann auf Grund meiner Ausführungen *Beowulfstudien* 18f. sein Kompositum *orc-þyrs* jetzt fallen läſst. Leider kann ich seinen obigen Versuch, wenigstens den Bedeutungsansatz 'Unterwelt' für ae. *orc* zu retten, nicht als gelungen anerkennen.

Krogmann meint, der Umstand, daſs im Corpusglossar die Glosse *orcus* : *ðyrs, heldiobul* von der Glosse *orcus* : *orc* getrennt sei, spreche dafür, daſs es sich um Verschiedenes handle. Er geht dabei augenscheinlich von einer unzutreffenden Vorstellung von der Entstehung des Corpusglossars aus. Dies Glossar ist doch nicht die originale, einheitliche Schöpfung eines Verfassers, sondern ist, wie fast alle diese Glossare, aus verschiedenen Sammelglossaren mehr oder weniger mechanisch zusammengetragen. Daher wird in zahlreichen Fällen dasselbe lateinische Wort in benachbarten Glossen durch verschiedene, aber bedeutungsgleiche altenglische Wörter wiedergegeben. Ich greife nur einige solche Fälle aus der näheren Umgebung der obigen beiden Glossen heraus: Corp. 1360 *napta* (*naphtha*) : *blæcteoru*, 1361 *napta* : *tynder*, 1367 *neptam* : *tyndre*; Corp. 1436 *olor* : *suon*, 1439 *olor*, *cicnus* : *aelbitu*[1]); Corp. 1480 *parcae* : *wyrde*, 1481 *parcas* : *burgrune*; Corp. 1495 *patruelis* : *faedran sunu*, 1496 *patruelis* : *geaduling*; Corp. 1548 *perpendiculum* : *colðred*, 1553 *perpendiculum* : *pundur*. So sind auch die beiden Glossen Corp. 1454 *orcus* : *orc* und 1457 *orcus* : *ðyrs, heldiobul* zu beurteilen: sie sind synonym und entstammen nur verschiedenen Vorlagen.

---

1) Andrer Name des Schwans; vgl. Suolahti, *Die deutschen Vogelnamen* 407.

In den Glossaren des *Corpus Glossarium Latinorum* wird *orcus* fast durchweg mit *Χάρων* gleichgestellt, so II 139, 42; 475, 57; III 8, 40; 82, 71; 164, 14; 237, 46; vgl. auch V 109, 43 *horcus* : *mors*. Nur III 168, 1 *caron, orcus, adis, inferi* bietet aufser 'Charon' auch die Bedeutung 'Hades, Unterwelt'. IV 134, 34 Var. heifst es: *'Orcus secundum stultitiam gentilium deus inferni* dictus ab urgendo mortem.' Aus einer derartigen Glosse ist wohl Corp. 1457 *orcus* : *ðyrs, heldiobul* zu erklären.

Ich wiederhole ferner, was ich schon *Beowulfstud.* 18 sagte. Lat. *orcus* bedeutet zunächst den 'Totengott', den 'Gott der Unterwelt', dann auch die 'Unterwelt' selbst oder den 'Tod'.[1]) In den roman. Sprachen hat sich überwiegend die ursprüngliche Bedeutung fortgepflanzt. Im Mittelhochdeutschen lesen wir bei Hans Vintler (1411): *so sagt auch maniger . . ., er hab den orken und elben gesehen*, wo *orken und elben* wie an der Stelle Beow. 112 *ylfe ond orcneas* nebeneinander steht. Heute bedeutet im Bayrischen und Tirolischen *orke, ork, org* m. 'gespenstisches Wesen, böser Dämon, Spukmännchen, Teufel'.[2])

Und endlich das Zeugnis der Glosse WW. 459, 31 *orcus* : *orc, þyrs, oððe heldeofol.* Der Glossator hätte schwerlich die beiden getrennten Corpus-Glossen in eine zusammengefafst, wenn er nicht *orc* und *þyrs, oððe heldeofol* für gleichbedeutend gehalten hätte.

Ich glaube nach alledem, es bleibt schon dabei: ae. *orc* bedeutet, wie mhd. und nhd. dial. *orke, ork,* 'gespenstisches Wesen', 'höllischer Geist', 'Höllendämon' oder etwas Ähnliches.

---

[1]) Forcellini *Lex.* 4, 436f.

[2]) Grimm DWb. 7, 1349.

HEIDELBERG. JOHANNES HOOPS.

AE. *ORC.*

In seinen *Beowulfstudien*[1]) widerspricht J. Hoops der von mir Anglia 56, 40ff. gemachten Äuſserung, daſs sich ae. *orc* nur in der Bedeutung 'Unterwelt', nicht jedoch in dem persönlichen Sinne 'Ungeheuer, Dämon' belegen lasse. Er weist auf die von mir nicht erwähnte Glosse Corp. 1457 *orcus* : *ðyrs, heldiobul* hin und läſst die Glosse WW. 459, 91 *orcus* : *orc, þyrs oððe heldeofol*, deren *orc, þyrs* ich gegen Wright-Wülker als zusammengesetztes *orcþyrs* gelesen hatte, aus ihr und der Glosse Corp. 1454 *orcus* : *orc* vereinigt sein. Sie sowohl als auch die erstgenannte Glosse sollen aber seines Erachtens die persönliche Bedeutung des mlat. *orcus* auch für das Ae. sicherstellen.

Ich kann Hoops nicht beipflichten. Seine überzeugende Herleitung des *orcus* : *orc, þyrs oððe heldeofol* aus *orcus* : *orc* und *orcus* : *ðyrs, heldiobul* läſst allerdings keinen Raum für eine Zusammensetzung *orcþyrs*, doch fällt durch sie nichts für ein ae. *orc* 'Ungeheuer, Dämon' ab. Im Gegenteil wird die Wahrscheinlichkeit, daſs es ebenfalls vorhanden war, nur noch verringert. Gerade der Umstand, daſs im Corpusglossar die Glosse *orcus* : *ðyrs, heldiobul*, die ich seinerzeit nicht übersah, sondern beiseite lieſs, weil sie das ae. *orc* nicht bietet, von der Glosse *orcus* : *orc* getrennt ist, spricht doch dafür, daſs es sich um Verschiedenes handelt. Die eine bezieht sich eben auf mlat. *orcus* 'Ungeheuer, Dämon', die andere auf mlat. *orcus* 'Unterwelt'. Hätte wirklich ein ae. *orc* 'Ungeheuer, Dämon' vorgelegen, so wäre es gewiſs zusammen mit *ðyrs* und *heldiobul* verzeichnet worden. Da die Glosse WW. 459, 91 einfach die beiden Corpusglossen wegen der gleichklingenden mittellateinischen Wörter zusammenfaſst, vermag natürlich auch sie nicht ein ae. *orc* 'Ungeheuer, Dämon' zu erweisen. Dieses bleibt nach wie vor unbezeugt.

[1]) Anglistische Forschungen Heft 74 (1932), S. 17ff.

ROSTOCK. WILLY KROGMANN.

Liste a.

	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
agree	4:0	1:0	3:0	1:0	2:0	3:1	3:0		1:0	3:0	0:1					1:0				1:1
assert			7:0		1:0		9:0				2:0	1:0	1:0							
assume							1:0		8:0		1:1					0:1				
aver	1:0					1:0					2:1									
calculate						1:0														
conceive	2:4		5:0										1:0		1:0					
hold	2:0										1:0							1:0		
learn	2:0		7:0	2:0			1:0	1:0	3:0		4:2		2:0			1:0	1:0			1:0
maintain	1:0	1:0	0:1			1:0	2:0		3:0					0:1						
reckon								0:1				1:0		0:1						
state			3:0		1:0	3:0	4:0													
suggest	1:0		7:0	1:0	1:0		9:0		3:1	3:0	5:3	2:0	1:0		1:0	2:0	2:0			2:1

Liste b.

	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
believe	28:36	2:4	21:3	2:1	2:3	4:10	13:7	0:6	2:3	18:11	2:21		1:3	1:0	1:0	0:1	1:3	0:2	0:7	0:5
presume	0:3		1:1		0:1	0:1	1:0		1:0		0:2									
suppose	12:12	7:11	13:2	0:2	2:3	3:6	4:10	1:9	3:18	4:19	2:33		1:1	3:2	0:1	1:8	0:5	0:5	1:10	0:12
think	31:85	5:46	104:53	2:6	9:38	11:38	8:50	4:48	18:122	35:80	8:87	1:8	3:19	2:4	2:11	8:43	11:25	0:20	0:19	0:57

Liste c.

	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
confess	4:6		3:0		1:0	4:6	6:1		3:0	1:0	1:2				1:0				0:4	
consider	4:1	1:0			2:0	3:0	2:0		3:0	4:1	1:3	1:0								
declare	7:3		17:0		1:0	6:1	11:3	1:1	3:6	4:2	6:9	1:0						0:1		1:2
grant God (Heaven)	2:0		1:0							0:1								0:1		
grant	1:1									2:1	1:0									
hear	20:5	0:5	2:0	1:0		5:2	7:2	1:0	9:3	2:2	4:3	2:0	1:0			0:1	0:2		1:1	
know	38:32	5:5	63:3	17:3	13:16	18:10	55:13	11:18	33:22	72:31	20:51	4:0	13:4	0:7	11:8	18:11	4:10	2:3	2:5	2:25
perceive	7:2		3:1	3:0			1:0	3:3	12:0		3:0	1:0		0:1	1:0			0:1		1:0
propose	1:0		1:0		1:0	1:0	3:0	2:1	2:0		2:0									
say	53:39	15:17	64:3	3:2	11:23	39:65	48:38	6:15	16:32	12:36	8:36	9:3	10:5	1:9	9:5	9:18	3:12	2:5	11:32	4:16
see	6:5	1:1	7:0	8:1	8:4	11:6	30:2	9:9	26:10	20:5	7:15	3:0	8:3	1:3	2:0	3:4		0:2	0:1	3:6
tell	51:25	3:3	25:2	15:0	6:3	18:7	46:15	8:9	18:24	70:18	5:28	1:0	4:1	2:4	3:1	7:9	5:8	1:2	1:5	0:6
be told	10:4	1:0	9:1	2:0		1:1	1:0	2:0	1:3	6:6	0:3	1:0			0:1	0:1	3:1		2:1	0:2
understand	5:0		15:1	1:0	1:0	1:1	2:0	2:1	6:0	7:0	7:3		2:1			1:1				3:0

Liste a[1].

	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
add	8:0		1:0		1:0	1:0	6:0					1:0	1:0							
affirm	3:1	1:0											1:0			1:0				
allege	1:0									1:0										
allow	1:0	1:0			1:0															
announce			1:0	1:0	2:0		4:0		3:0				1:0		1:0	1:0				2:0
answer	1:4		3:0				10:0		1:0	1:0	1:0									
argue			1:0		1:0			2:0			1:1				1:0					
arrange					2:0		4:0		1:0		2:0									1:0
ascertain							1:0		1:0		1:0									
avow					1:0		1:0				0:1									
bear	2:0				1:0															
boast			3:0	1:0					1:0										1:0	
care										2:0										
choose			3:0			1:0					1:0									
claim																1:0				
complain	1:0				1:0				1:0	1:0				1:0						
conceal									1:0			1:0								
conclude	7:0						1:0	3:0		1:0	1:2				1:0	1:0				1:0
conjecture		1:0					1:0						1:0							
contend	2:0						1:0									1:0				
convince	4:0		3:0		2:0		2:0		3:1	3:0	1:2					1:0			1:0	
cry					1:0						1:1									
decree			1:0	1:0											1:0					
demand	1:0						1:0													
denote									2:0			1:0								
deny	2:0			2:0			1:0	2:0	1:0		1:0				1:0	2:0				
desire	3:1	1:0			1:0	3:0		1:0			1:0				1:0					
determine	1:0		4:0		1:0				1:0		1:0									
discover	3:0				2:0		11:0		3:0	5:0	3:1			2:0		1:0			1:0	0:2
divine	1:0			4:0						1:0	1:0									
doubt	0:2		1:0	1:0						4:0										
dread							1:0		1:0		0:1									
dream	1:0		1:0					2:0	1:0	1:1										
entreat	1:0						1:0													
explain			3:0					1:0	1:0	1:0		1:0	1:0			1:0		1:0		2:0
forbid	2:0							2:0	1:0							1:0				
foresee	4:0														1:0					
forget	2:0		1:0			1:0	6:0	1:0	2:1	12:0	3:2	1:0				1:1		1:1	1:0	0:1
gather							2:0				1:0	1:0								
hint	2:0	1:0				1:0	1:0		2:0		1:0									
imply		1:0	1:0										1:0							
indicate								1:0		1:0					3:0					
infer	1:0						2:0												0:1	
inform	10:1	1:0	6:0	2:0	4:1	2:0	15:0		2:0	1:0	1:2	1:0								
insist	1:0			1:0		2:0	2:0		3:0	3:0	1:0			0:1						
intimate					3:0				5:0		1:0									1:0
lament	2:0										2:0									
lay „wetten“						1:0	1:0												2:0	
make out								1:0												
mention	1:0		1:0	1:0		1:0		1:0												
murmur					1:0						1:0									
object		1:0	1:0															0:1		1:0
observe	9:3				5:0	2:0	8:0	5:2	4:0	1:0		1:0								0:1
opine			1:0							1:0	1:0							0:1		
plead											0:1					1:0				1:0
point out			2:0						1:0											
prefer			2:0				1:0		2:0			1:0								
proclaim								1:1												
profess																				
prophesy	1:0			1:0			1:0									1:0		1:0	1:0	
prove	4:0	2:0	1:0	1:0		2:0	8:1	2:0	1:0	2:0	1:1	1:0								
read	2:0					0:1			1:0	1:0	1:0			1:0	1:0	1:0				
realize		1:0		3:0					5:0											
record			1:0				1:0		1:0										1:0	1:0
reflect	1:0	2:0	2:0					1:0			3:0							2:0		1:0
regret	2:1		1:0		2:0	2:0	2:1				3:0									
rejoin			1:0				1:0			1:0	0:1		1:0	1:0						1:1
remark	2:0	2:0	2:0		1:0	3:0	3:0	4:0	1:0	3:1	1:1				1:0	1:0	1:0			
remind	2:0			1:0	1:0		4:0	3:0	1:0											
repeat	2:0				1:0		3:0			1:0										
reply	3:0	1:0	4:0				2:0	1:0								1:0				
report	2:0				2:0		2:0													
request	1:0				2:0												1:0			
require	1:1		4:0				1:0				1:0									
resolve			6:0		2:0		1:0		1:0	1:0									1:0	
settle					1:0		1:0			1:0	2:0									
stipulate						1:0		1:0	1:0											
suffice							1:0		1:0											
surmise	1:0									1:0										
teach			2:0							4:0	1:2					1:0				1:0
warn	1:0			1:0	0:1		0:1	1:0												
whisper	0:1		2:0		1:0	1:0	1:0		1:0											
write	1:0					1:0														

Liste b¹.

	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
beg	2:8	0:1	2:0		0:1	0:2	4:0			2:0										0:1
I dare say	0:7	0:1	0:1					0:1	1:3	1:13			0:1			0:1	0:1	0:1	0:2	0:3
hope	12:54	0:7	2:9	2:2	2:12	0:14	3:10	0:4	10:18	1:18	0:10	0:3	0:1			1:6	0:1	2:5	0:3	0:6
mind	0:2				0:1		0:2				0:2						0:3		0:1	
trust	1:6		2:3		0:1	1:1		0:2	0:3		2:0			0:1				0:1		0:1
wish	14:6	1:7	2:5	3:2	2:5	2:3	0:6	0:4	1:8	5:7	3:16	0:1	0:4	0:2		1:2	1:4	0:1	0:1	0:3
I would rather (sooner)							0:2	0:1		1:1	0:1					0:2				

Liste c¹.

	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
acknowledge	2:1		8:0				4:0		1:0	2:0	2:5									
admit	3:2		12:0	2:0			4:0		3:1	1:0	1:0		1:0			3:0	1:2	0:1		
apprehend	1:2				0:1															
assure	14:10	0:1	11:0	1:0	1:1	0:2	4:0	1:0	2:0	11:4	2:4	0:1	1:0		1:0	4:0	1:2	2:0		
bet				1:2	1:0	2:0	1:0		0:1	1:0			0:1							
congratulate											1:1									
decide			4:0				1:0		1:1	1:0	2:4		1:0	1:1						1:0
expect	3:3		8:0	0:2	1:0	4:1	3:1		1:0	1:0	0:4				0:1				0:2	
fancy	3:6	2:0	5:0		1:1	4:2	3:2	2:1	0:2	3:6	0:10	1:0	3:4	0:1		0:3	1:1	0:2		0:1
fear	3:6	0:2	11:2	1:0		0:1	0:1	1:6	1:1	6:4	1:1	0:3				1:0	0:1	0:1		0:1
feel	10:1	2:0	42:1	2:0	3:0	1:1	14:0	0:1	6:1	20:11	15:10	6:0	2:0	1:0	4:0	4:10	3:1	1:0		1:1
find (out)	16:14	4:2	31:1	2:0	5:1	3:0	18:1	3:1	14:4	5:1	0:3	2:0	3:5	2:4		2:2	2:2	1:0	3:6	2:6
flatter o. s.	2:2	1:0																0:2		
guess	1:0		0:1	1:0		0:2	1:0		7:0	2:0	0:3				1:0					
imagine	4:5	1:0	4:0		1:0	1:0	2:1	0:1	6:6	1:1	0:2	1:0				2:0	0:3			0:1
intend	0:2																			1:0
judge							1:0	0:1	2:0		0:1			0:1						
mean	2:1		1:1			2:0		1:1		7:1	2:3		6:1		2:0	1:2		2:1	1:0	0:3
notice	1:0	1:0		1:0	1:0	1:0	4:0		7:1		1:2	3:0			2:0	2:0				
own	10:6		2:0	1:0	2:0	3:1		0:2	1:0	2:2	0:3									
persuade	7:1	0:1			4:0		4:0		1:1	2:0	2:5					1:0		1:0		0:1
pray	1:2						2:1	2:0			1:0				1:0					
pretend	2:0		1:0		0:1				1:1	0:1	0:2				3:0	1:0		0:1		
promise	0:3		6:0	1:0		3:0	5:0	0:1	1:0	7:3	0:3				1:0		0:2		0:1	
protest	0:2		2:0		0:1	1:1	1:0	0:1		4:0		1:0								0:2
recollect	2:1				1:0	1:1					0:1									
remember	12:2	3:0	16:1	2:2		1:5	12:3	1:1	5:1	6:3	3:3		0:1			3:0	0:2	0:2	0:3	1:3
retort	1:0										0:1									
show	8:3	1:0	4:0		5:1	1:1	15:0	1:0	11:1	9:0	2:1	2:0		1:0	1:0	2:0		0:1		0:1
suspect	2:0		1:0		0:1	1:0	2:4	0:1	1:0											0:1
swear	0:1		1:0			3:0	2:3	0:2	1:1		4:2		1:2			0:3				0:1
thank			1:0		0:2			1:1	0:1		1:0			1:0	1:0					
vow		0:1				6:5				0:1	0:1									
wager								0:1		1:1										
wonder	1:3		1:0		0:1	2:1	1:1	1:0	3:4	8:2	1:6	0:1			1:0				0:4	1:0
would	4:1				1:0											0:1				

Listen a², b², c².

I am, feel, become, seem	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
a².																				
apprehensive	1:1																			
aware	2:0		21:0	4:0	1:0	1:0	2:0	1:0	6:0	1:0	3:1		1:0	2:0	2:0	1:0		1:1		0:1
(un)conscious	2:0		2:0	2:0	2:0		1:0	1:0	4:0	3(1):0	3:1					3:0				
content	0:1									1:0										
desirous			1:0							1:0										
pleased	1:0					2:0														
satisfied	2:0		1:0	1:0	1:0		3:0						1:0							
sensible	2:1																			
surprised	1:1								1:0	1:0	1:0									
thankful	2:0					1:0	1:0		1:0											
unwilling	1:0								1:0											
b².																				
afraid	2:10	0:4		1:0	2:0	1:0	2:8	0:1	2:4	0:22	0:12	1:0	0:2			0:6	0:13	0:3	0:5	0:13
glad	1:8	0:3	0:1	2:1	0:1		1:1	1:0	4:2	2:5	2:9	0:2		0:2			0:2	0:3		0:2
sorry	5:3	0:1	3:0			0:2	1:0	0:1	0:4	4:5	1:3				0:1	1:2	0:4	0:1		0:1
sure	7:15	2:2	17:4	0:1	0:11	4:13	1:8	2:1	12:31	4:19	0:17	3:0	0:4		2:4	0:5	0:1	0:6	0:1	0:11
(make sure)				1:0			1:0	2:2	4:3	1:0			1:1			1:1				
c².																				
anxious	1:0		3:0				2:0		3:4		0:1					1:0				0:1
assured	5:2		1:0	1:0				0:1		3:3										
astonished							2:0				0:1									
certain	3:1	2:1	1:0	2:0	1:1	1:1	10:0	2:0	2:2		0:1		1:0						0:1	0:1
confident	0:4		2:0					1:0												
convinced	4:1		2:0		0:1	1:1		1:0		3:0	1:1			1:0		3:0				
delighted									1:0								0:1			
determined							1:0				0:1									
ignorant								0:1												
persuaded	4:3				0:1		2:0													
resolved	0:1										0:2									

Listen a³, b³, c³.

		Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
a³.																					
conviction:	1. express					1:0															
	2. declare			1:0																	
	3. force upon s. o.			2:0																	
	4. have			1:0																	
conclusion:	1. come to																				1:0
	2. be forced to											1:0									
	3. leap to				1:0																
fear:	have (no)										1:0										
feeling:	1. give a		1:0																		
	2. have a										1:0										
	3. be under the			1:0																	0:1
guess:	hazard, have								2:1												
impression:	1. give													1:0							
	2. have									1:0											
	3. be under the							1:0													
intimation:	1. receive	1:0		1:0		1:0															
	2. send											1:0									
mind:	1. make up one's m.			6:0		1:0	2:0	2:0	0:2		2:0		1:0				1:0				0:1
	2. bear in	1:0															1:0				
	3. call to												1:0								
	4. come into								1:0				1:0								
	5. „ up(on)								2:0												
notion:	have a						1:0					2:0					1:0				
opinion:	1. express	1:0		1:0		1:0								1:0							
	2. be of	3:0				1:0	1:0			2:0											
promise:	make					1:0				1:0											
regret:	express, feel						1:0					1:0									
sign:	make, give						1:0					1:0				1:0					
suspicion:	1. have							1:0				1:0									0:1
	2. give rise to	1:0																			
thanks:	give, return								2:0												
warning:	give					1:0	1:0														
wish:	express							1:0				1:0									
word:	1. bring			1:0																	
	2. give	1:0					1:0	1:0													
	3. pass											1:0									
	4. pledge	1:0																			
	5. send						2:0														
	6. take										1:0										
	7. whisper			2:0																	
	8. write			1:0																	
b³.																					
an (the, no, little) idea	1. have			1:0		1:0				1:1	1:1	0:1			0:1	2:1			0:1		0:3
	2. entertain					1:0															
	3. be under																				0:1
c³.																					
care:	take	4:0					1:0	2:0			1:1	1:1				0:1					0:2
no (little) doubt	1. have	3:0	0:1	4:1		0:1	1:1	2:1	0:1		1:3			0:1					0:2		
	2. entertain	1:0																			
	3. make									1:1											
(word of) honour	give	0:1						1:0											0:1		
hope(s):	1. have	2:0										1:0			1:0		0:1				
	2. express						1:0				1:0										
	3. be in	0:1	0:1						2:0		2:0	1:0							0:1		0:1
oath:	take	1:0					0:1														

Listen a⁴, c⁴.

		Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
a.																					
be:	1. it is					1:0															0:1
	2. „ may be			2:0					1:1		5:0										
	3. „ can be			2:0							1:0										
it chances									2:0												
„ comes		1:0		1:0																	
„ dawns upon									1:0	1:0					1:0						
„ flashes				1:0							1:0						1:0				
„ happens			1:0	1:0		1:0		2:0	2:0	1:0											
1. it cannot matter											1:0										
2. „ does not matter																					1:0
„ occurs		1:0		1:0		1:0				4:0	3:0	1:0					3:0				1:1
„ comes to pass				6:0																	
„ strikes					1:0	1:0		1:0	1:0			2:1		1:0							
„ turns out		1:0						1:0		2:0											
c.																					
„ appears		3:0					0:1		1:5	6:0		2:0	1:0				1:0		0:1		
„ seems		0:3	2:0	8:0		1:0	0:1	1:0	2:4	2:0	10:0	7:2		1:0	4:3	2:0	4:1	1:0	0:1	1:2	

Listen a^5, b^5, c^5.

It is, becomes, appears, seems	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
a^5:																				
apparent			1:0						1:0											
certain	1:3			1:0			3:0		1:0				2:0							
curious																			1:0	
desirable					1:0		1:0													
enough	1:0		1:0				1:0												1:0	
evident	1:0		2:0	1:0		1:0			4:0	3:1	1:0	1:0							0:1	
fortunate, (un-)			1:0					0:(1)	1:0		1:0		1:0			(1):0				
hard				1:0					3:0	1:1										
imperative									1:0	1:0										
important						1:0														
(of importance)	1:0						3:0		1:0			1:0								
inconceivable									1:0											
necessary, (un-)	2:0	4:0	2(1):0				5:0		1:0								1:0			
obvious	1:0								2:0											
odd	1:0	1:0	2:0					0:1		4:0	2:0								0:1	
right	2:0								0:1	1:0										
strange									0:1	3:0	1:0					1:0	0:1			
well	1:0		3:0		1:0		1:0	1:0	7:0	3:0										0:2
wonderful	1:0		1:0				1:0		1:0	1:0	1:1									
worst		0:1					1:0			1:0							1:0			
wrong			1:0																	
b^5:																				
lucky		0:1				2:1			1:1	0:1				0:1				0:1		0:1
natural, (un-)	0:1		3(2):0						0:9	1:2	0:1	1:0	1:0							
c^5:																				
better }		1:0	1:0					1:0	1:3	1:1										0:1
best }						0:1	1:0			2:0										
clear	3:1		2:0		1:0	3:0		0:2	4:0					1:1		1:0				
fit							1:0	0:1												
likely, (un-)	1:1		1:0	1(1):0	0:(1)		0:1		0:1	0:1	1:1	3:0	1:0			1:0				
plain	3:1						2:0	3:4	1:0	1:0	1:0									0:1
possible }	3:3		5:0	1:0	1:1		5:0	1:0	2:1	2:1	4:3									0:1
impossible }	4:2	1:0	1:0		1:1		2:0		0:2	1:0				1:0						1:0
probable, (im-)	1(1):0			1:0	1:1		1:0		1:0			1:0								0:3
true	4:2		1:0				2:0	1:2	7:2	2:0	1:1	2:0	1:0							

Listen a^6, b^6.

My (the) — is, It is (there is) a —	Scoones	Ruskin	Trollope	Vachell	Dickens	Thackeray	Collins	Stevenson	Black	Braddon	Philips	Hardy	Chesterton	Wells	Bennett	Galsworthy	Wilde	Taylor	Sweet	Bayne
a^6:																				
belief	1:0							2:0												
blessing						1:0	1:0													
case			1:0									1:0								
chance(s)				1:0	2:0		1:0		0:1				2:0			0:1				
consequence		1:0			2:0			1:0												1:0
conviction	1:0	1:0	1:0																	
no doubt	2:0		1:0						2:0	2:0		1:0		1:0		1:0				
end									1:0			1:0								
fact	2:1	1:0	1:0	1:0		5:1	1:0		1:2	2:0	2:1				0:1	2:2			1:0	1:0
fault		1:0	1:0				1:0			1:0	1:0					1:0			1:0	
feeling			2:0						1:0											
hope										1:0										
idea							1:0				0:1									
impression					2:0						1:0									
meaning		1:0									1:0									
notion							1:0								1:0					
opinion										1:0	1:0									
peculiarity			1:0				1:0													
plan					1:0							1:0								
possibility											0:1									
principle																1:0				
probability	1:0						1:0		1:0	1:0										
proof			1:0								1:0		1:0							
reason	2:0	2:0						1:0												
result	1:0		2:0		1:0					1:0		1:0	1:0							
rumour			1:0				1:0		1:0											
secret										1:0	1:0					1:0				
shame						1:0			1:0											
sign							1:0		0:1											
suggestion																1:0				
thing						1:0			8:0	1:0			1:0							
thought								1:0												
truth	1:0		1:0			0:1	2:0	1:0		1:0	1:0	1:0								
wish	1:0						1:0		1:0											
b^6:																				
(what) a pity		0:1	1:0	0:1		1:0			1:3	2:1	0:1	0:1	0:1				1:0	0:2	0:1	0:1
time	0:1						0:1	1:0	0:1	0:6	0:1									
wonder { a											0:1									
wonder { the	1:0																			
wonder { little									0:1											
wonder { no	3:2				1:0			0:1	1:4		0:1				1:1					
wonder { any																		0:1		

DIE ENTWICKLUNG DER ENGLISCH-SCHOTTISCHEN VOLKSBALLADEN.

II. Hauptteil.

Struktur- und Stilentwicklung der *Childballaden.*

Literatur: Jede der folgenden Abteilungen hat diese drei Unterabteilungen:

a) Werke, die zur Klärung der Frage überhaupt grundlegend waren.

b) Fragestellungen an außerenglischem Material durchgeführt.

c) Fragestellungen, angewandt auf die englisch-schottischen Volksballaden oder eine ihrer Gruppen.

1. Strukturentwicklung. a) Gummere *PB.* — Hart, *Ballad and Epic.* (W. H. Clawson, *Ballad and Epic.* JAFL XXI, 349ff.). — Heusler, *Lied.* — Ker, *Epic.* — Schwebsch.

b) Daur.

c) Ruhrmann. — Moore, *Transmission.* — Moore, *Central Action.*

2. Stilentwicklung. (Immanente Entwicklung des Stils.) a) Naumann, *Sprachl. Verh.*

b) Dessauer. — Ittenbach. — Meier, *Kunstlied.* — Meier, *VL-Studien.*

3. Strukturbetrachtung (phänomenologisch). (Bau und Technik der Volksdichtung.) a) André Jolles, *Einfache Formen.* — Olrik, *Ep. Ges.*

b) Pohl.

c) Miller.

4. Stilbetrachtung nach der Sprachgestaltung. a) Pongs, *Bild.*

b) M. Deutschbein. — Franz Boas, *Stylistic Aspects of Primitive Literature.* JAFL XXXVIII, 329ff. — Hoeber. — Pongs, *Methode.* — Wagner, *Stil der Volksd.* — Werner.

c) Fehr. — Kahlert. — Kühnemund. — Wirth, *Typische Elemente.* — Wirth, *Typische Züge.*

Ich entwickelte meine eigene Stellung zu den Fragen des ersten Hauptteils, indem ich die bisherigen Lösungsversuche einer Kritik unterzog. Es hob sich vor allen anderen eine Notwendigkeit heraus: die Struktur- und Stileigenarten der Childballaden und ihre Struktur- und Stilentwicklung während der Volksläufigkeit zu bestimmen.[1]) Wenn wir

[1]) The great effect of the oral transmission of ballads has been the preservation of a poetic structure and style which by purely literary use would hardly have persisted so long or developed such marked peculiarities;

Fassungen einer seit Jahrhunderten weit verbreiteten Ballade (etwa Child 4. 10. 84. 86. 243) miteinander vergleichen, werden wir bei den jüngeren Fassungen feststellen können, daſs sich bei ihnen gegenüber denen, die weniger lange im Umlauf waren, eine Entwicklung vollzogen hat, und zwar besonders im Hinblick auf die Sprachgestalt und die innere Aufteilung und Gliederung der Erzählung. So können wir nur aus den Gemeinsamkeiten der Strukturentwicklung die Struktureigenart einer Balladenfassung ableiten.[1]) Während der Volksläufigkeit scheint eine Tendenz auf typische Gliederung der Fabel und typische Sprachgestalt zu wirken.

Kapitel I. Die Strukturkriterien einer Volksballade.

Die typische Gliederung der Fabel.

M. E. bildet sich die typische Struktur einer Volksballade erst während der Volksläufigkeit heraus. Sie wurde nicht schon während der ursprünglichen Komposition geschaffen.

Die Wirkung, welche die groſse Volksballade auf den unbefangenen Hörer ausübt, liegt zum groſsen Teil an der monumentalen Einfachheit, in der die Hauptsituationen und nur diese geschildert werden. Jede dieser Hauptsituationen wird in einer *Szene* gegeben.

Eine *Szene* grenzt sich gegen die andere ab:

a) entweder durch Wechsel des Szenenbildes — Anzeichen müssen vorhanden sein, daſs der Überlieferer der Fassung die Ortsänderung wirklich vor sich sah,

b) oder bei gleichbleibender Szenerie durch Wechsel der *dramatis personae*, wodurch aber eine neue dramatische Situation entstanden sein muſs.

In den meisten Fällen allerdings wird eine neue Szene Orts- und Personenwechsel (a und b) aufweisen.

---

the preservation of the story contents too has been facilitated by the simplicity of the vehicle. Hustvedt II, 16.

[1]) Einzig der Fassungsvergleich führt zur Erkenntnis einer Volksballade; denn eine Ballade ist nur in der Vielheit ihrer Fassungen denkbar. Vgl. § 16.

§ 19. Balladenszenen.

M. Deutschbein war der erste, der bei besonders guten Balladenfassungen eine typische Gliederung der Fabel in fünf oder drei Szenen feststellte.

M. Miller erkannte auch schon die Bedeutung der Szenen für die Volksballade: 'Finally the Popular Ballads are largely dramatic in form. In the first place, their structure is often strikingly scenic. . . . The ballad may be divided into five distinct scenes, each one requiring a change of place and a change of acting groups.'[1])

Ich glaube nun nachweisen zu können, dafs diese typische Gliederung der Balladenfabel in eine bestimmte Zahl von Szenen sich erst während der Volksläufigkeit entwickelt hat, ja dafs bei lückenloser mündlicher Überlieferung eine Tendenz besteht, die Szenenzahl immer weiter zu vermindern.

1. Die vielszenige Ballade epischen Charakters.

Ehe man auf die Gesetze des *Zurechtsingens* geachtet hatte, hielt man die Ballade epischen Charakters[2]) für das Additionsergebnis aus ein- oder wenigszenigen Liedern.[3]) Die vielszenigen Balladen stehen aber am Anfang der Balladenentwicklung; fast durchweg sind sie die ältesten; sie sind noch nicht *typisch umstilisiert.*

Die Übergänge von Szene zu Szene werden zunächst ausdrücklich bezeichnet. Wenn die Szenenübergänge während der Überlieferung schwinden, verschwimmen die Grenzen zwischen den Szenen, und die Szenen gehen ineinander über.

---

[1]) Miller 37. Miller analysiert hier die französische Ballade *Germine.* In '*The Laird of Wariston*' (194) stellt Miller 38 drei Szenen fest.

[2]) Vgl. Child 29—31, 37, 59, 60, 103, 109, 116, 118—122 usw. Die *Geste* (117) ist tatsächlich eine kunstmäfsige Zusammenfassung von Einzelepisoden.

[3]) Gummere und Hart glaubten eine Entwicklung vom Situationslied zum Epos nachweisen zu können. Sie wurden in ihrer These nicht irre durch die Tatsache, dafs einige Balladenepen zu den frühst überlieferten Balladentexten gehören (Child Nr. 119, 121, 161, 162, 167); vgl. auch § 7 Anm. 6 und § 11 Anm. 20.

Während der klassischen Zeit der englisch-schottischen Ballade[4]) im 16. und 17. Jahrhundert hat die Tendenz bestanden, die Balladenfabeln in fünf bis drei Szenen darzustellen. So gehört eine beschränkte Zahl von Szenen geradezu zum Wesen der dramatischen Ballade als eigener Kunstform. Diese Beschränkung auf wenige Szenen ist also ein Verdienst, das die frühen Übermittler der Ballade sich erworben haben.

2. Die fünf- oder dreiszenige Ballade dramatischen Charakters.

Als Kennzeichen der Volksdichtung sieht die deutsche Forschung die zufällige Form ihrer Überlieferung an, die sich aus der Herrenstellung des Volkssängers gegenüber seinem Liede ergibt.[5]) Jede Fassung steht grundsätzlich gleichwertig neben der anderen. Obwohl die ewige Wandelbarkeit zum Charakter der Volkskunst gehört, gleichen die grofsen Vertreter, etwa auch der *Childballaden,* in ihren besten Fassungen reifen Individualkunstwerken, in denen jedes Wort unersetzbar und unverrückbar ist. Der Höhepunkt der Balladendichtung wurde erreicht, als die Fabel durchgegliedert war und alles Zufällige abgestreift hatte. Die Fünf- und Dreiszenigkeit der Balladen grofsen Stils hängt mit dem künstlerischen Mafsbewufstsein derer zusammen, die sie im 16. und 17. Jahrhundert sangen und überlieferten.

Wie die fünf Akte des Dramas dem Baugesetz des Dramas entsprechen, so die fünf oder drei Szenen in der Volksballade der Tendenz, den einen Akt des Balladengeschehens in dramatische Szenen zu gliedern; diese Tendenz herrschte im gröfsten Zeitalter des Dramas auch in den unliterarischen Schichten des Volkes, welche die Balladen überlieferten.

Die Aufteilung einer Fabel in fünf oder drei Szenen ist also nicht in der Entstehung, sondern erst in der Entwicklung begründet. Fassungsvergleiche werden dies dartun. Während der mündlichen Überlieferung werden Epen und Balladen epischen Charakters umdramatisiert.

---

[4]) In einsamen Gegenden wird die Ballade sich länger in der grofsen Form gehalten haben.

[5]) J. Meier, *Kunstlied und Volkslied in Deutschland,* S. 14.

Die Übergangsglieder zwischen den einzelnen Szenen gehen leicht während der Volksläufigkeit verloren.

Die Fabel von den *Twa Sisters* spielt in der Fassung von Mrs. Brown (10 B) in drei[6]) Szenen:

1. Szene: 1—7 — Frauengemach,
2. Szene: 8—15 — Seestrand,
3. Szene: 16—28 — Mühldamm.

Die Übergangsglieder der ersten und zweiten Szene

8. *She's taen her by the milk-white han,*
An led her down to yon sea stran

und der zweiten und dritten Szene

16. *Sometimes she sank, an sometimes she swam,*
Till she came down yon bonny mill-dam

sind in der besonders volksläufigen Fassung W (Sung by an old cotter-woman) fortgefallen:

1. Szene und — 2. *He courted the aldest with diamonds and rings,*
But he loved the youngest abune a' things.

* * *

2. Szene: 3. *Oh sister, oh sister, lend me your hand,*
And pull my poor body unto dry land.

2. u. 3. Szene: 4. *Oh sister, oh sister. lend me your glove,*
And you shall have my own true love!

5. *Oot cam the miller's daughter upon Tweed,*
To carry in water to bake her bread.

Der Fortfall der Übergangsglieder führt zum sprunghaften Stil[7]), der stets ein wichtiges Kennzeichen des *Zurechtsingens* ist.

---

[6]) Das Gesetz, dafs während der mündlichen Überlieferung die Vielszenigkeit reduziert wird, bestätigt sich auch dann, wenn aufserenglische Fassungen Vorbild gewesen sind. In den dänischen Versionen der *Twa Sisters* (Grundtvig Nr. 95) spielt die letzte Szene am Königshof, bei der Hochzeit der älteren Schwester mit dem Ritter. Erst durch diese Szene gewinnt das Spiel der Wunderharfe, die den Mord verkündet, seinen Sinn. Die Szene wird in keiner englischen Fassung deutlich herausgehoben.

[7]) Der "sprunghafte" Stil ist vielfach dem erstmaligen Schöpfer einer Volksdichtung zugeschrieben worden. Eingehende Fassungsvergleiche stellten aber fest, dafs die Sprunghaftigkeit der Darstellung im allgemeinen mit der Dauer der Volksläufigkeit zunimmt. Vgl. Naumann, *Volkskunde*[2] 122.

Der Fortfall der Übergangsglieder hat häufig auch zur Folge, dafs die Szenen nicht mehr deutlich voneinander abgehoben sind. So scheinen in 10 W

1. die Werbung des Ritters um die beiden Schwestern,
2. die tückische Tat der Älteren,
3. das Auffinden der Ertrunkenen am Mühldamm

(jede der drei Handlungen findet in 10 B an einem anderen Ort statt) am gleichen Ort zu spielen, und zwar suggeriert der Refrain

By the bonnie mill-dams o Norham.[8])

Während wir bei der Umdramatisierung der epischen Ballade zur fünf- oder dreiszenigen Ballade meist von positiver Variantenbildung sprechen dürfen, ist das Resultat der weiteren Szenenverminderung meist künstlerisch negativ.[9]) Die Ballade wird unverständlich: eine zusammenhanglose Strophenzahl, die aus sich allein keinen Sinn, jedenfalls keine Fabel ergeben würde.

Eine andere Entwicklungslinie der Volksläufigkeit führt zur Vereinzelung einer interessanten Szene; häufig bleibt auch nur ein in sich wertvolles lyrisches Fragment zurück:

Sister, dear sister, where shall we go play?
Cold blows the wind, and the wind blows low
We shall go to the salt sea's brim.
And the wind blows cheerily around us, high ho.[10])

---

[8])
Ther were three ladies playing at the ba,
Norham, down by Norham
And there cam a knight to view them a'.
By the bonnie mill-dams o Norham.

[9]) Mit der bedeutsamen Ausnahme von *Edward, Lord Randal* und *The Three Ravens* (26 A).

[10]) 10 T (Ireland). Diese einzelne Strophe ist für sich überliefert. Die fortlaufende Vereinfachung der szenischen Struktur der Volksballaden während der Volksläufigkeit hat drei Endergebnisse:

1. Die durch Kontamination und Schwund unverständlich gewordene Fassung.
2. Die Vereinzelung einer interessanten Szene.
3. Das lyrische Fragment.

Diese These stützt sich auf meine Sammlung sämtlicher Childfragmente und der fragmentarischen Fassungen der Sammlungen nach Child, besonders Greig-Keith und Davis. Vgl. § 35 Anm. 1.

3. Die Situationsballade.[11])

a) Die ältere Situationsballade ist die fabelmäſsige Einkleidung von Volksrätseln oder -Sprüchen,

b) die jüngere Situationsballade entsteht durch Vereinzelung einer interessanten Szene einer mehrszenigen Ballade, deren Lieblingsmotiv meist konstruktiv fortgesponnen wurde.

a) Wir begegnen balladenmäſsig eingekleideten Volksrätseln in Child Nr. 1—3. In 1 A (1450) sprechen den Dialog noch *diabolus et virgo, a mayd and þe fovle fende.*[12]) Das Mädchen ist dem Teufel verfallen, wenn sie seine Rätsel nicht löst: ein Halsrätsel.[13])

In den übrigen Fassungen von Child Nr. 1 findet sich der typische Balladeneingang:

There was a lady of the North Country,
Lay the bent to the bonny broom
And she had lovely daughters three.
Fa la la la, fa la la la ra re.[14])

b) Die bekannteste Vereinzelung einer interessanten Szene (nicht immer auf diese Weise erklärt) ist *The Maid Freed from the Gallows*[15]), eine Situation, die in ähnlichen Liedern in ganz Europa besungen wird.

Die Ballade erzählt nur die Schluſssituation einer Fabel.[16]) Das Mädchen bittet den Richter um die *Galgenfrist*,

---

[11]) Vgl. Anm. 10, 2.

[12]) Inter diabolus et virgo.
1. *Wol ȝe here a wonder thynge*
Betwyxt a mayd and þe fovle fende?

[13]) Vgl. a) André Jolles, *Rätselforschungen* in: *Germanica*, Halle 1925, 637; ders., *Einfache Formen*, Halle 1930 (Rätsel 126—149). b) A. Heusler, *Die altnordischen Rätsel*, Zs. des Vereins für Volkskunde 11 (1901), S. 124, besonders aber ders., *Die Altgermanische Dichtung* im *Handbuch der Literaturwissenschaft* 74.

[14]) 1 A, 1. Die 2. den Refrain zum Couplet ergänzende Zeile findet sich in 1 C, 1^4: *And ye may beguile a young thing sune.*

[15]) Child 95 L, *The Hangmans Tree.*

[16]) *Hangman, hangman, howd yo hand,*
O howd it wide and far!

da sie ihren Vater herankommen sieht — sie zu erlösen, wie sie meint; doch der Vater wollte nur ihre Hinrichtung mit ansehen, so auch die Mutter, der Bruder, die Schwester. Ihr Geliebter endlich bringt das Lösegeld. Das Hinzukommen des Vaters, der Mutter, des Bruders, der Schwester wird in je drei völlig gleich gebauten Strophen dargestellt.[17]) Diese Situationsballade besteht also in der einfachen Addition schematisch gleich gebauter Teile.[18]) Die Vermehrung solcher Balladenstrophen geschieht nach Art der Zellteilung der Amöben: die einzelne Zelle ist in sich so einfach, daſs sie durch eine kleine Variation (es werden andere, dem Mädchen nahestehende Personen eingesetzt) gedoppelt werden kann.[19])

Situationsballaden unterliegen während der Volksläufigkeit oft dem Ausspinnen des einen Motivs, das sie enthalten. Diese Art der Improvisation hat mit der Entstehungsart einer Balladenfabel natürlich nicht das mindeste zu tun.[20])

For theer I see my feyther coomin,
Riding through the air.

Feyther, feyther, ha yo brot me goold?
Ha yo paid my fee?
Or ha yo coom to see me hung,
Beneath tha hangman's tree?

I ha naw brot yo goold,
I ha naw paid yo fee,
But I ha coom to see yo hung
Beneath tha hangman's tree (Child V, 296).

[17]) Die Dreistropheneinheit wird dadurch zum Ausdruck gebracht, daſs die drei Strophen nur eine Melodie haben. Child V, 417.

[18]) Genau genommen, entspricht die Strophenzahl dieser Ballade nur der Zahl derer, die zum Galgenplatz kommen, also z. B. in 95 A — 15 : 3 — 5 Strophen.

[19]) Vgl. § 29.

[20]) Vgl. § 34. Kittredge hält die improvisatorische Weiterführung solcher Situationsballaden für den Schöpfungsvorgang einer Volksballade überhaupt für typisch. Vgl. Kittredge *Einl.* XXVf. Ich möchte übergehen, eine Methode zu kritisieren, die durch die Identifizierung inkommensurabler Gebilde (*Hangman's Tree* — Volksballade) für die Volksballade das (nämlich die Schöpfung der Ballade durch Improvisation) für erwiesen hält, was für die Situationsballade noch nicht einmal bewiesen wurde. (Vgl. Henderson *B. Lit.* 76f.)

4. Die scheinbar einszenige Ballade.

Sind die Gesprächsballaden *Edward* (Child 13) und *Lord Randal* (Child 12) auch die durch mündliche Überlieferung isolierten Szenen von mehrszenigen Balladen?[21]) Diese beiden dramatischen Dialoge, die eine mehr oder minder klar motivierte Fabel rückschauend andeuten, stehen in der Technik des Erzählens unter den Childballaden allein. Ihr Verfahren, die Fabel vom Ausgang des Geschehens aus zu ihrem Anfang zurückzuverfolgen, widerspricht der Tendenz des Volkes, in der Reihenfolge der Geschehnisse zu erzählen.[22]) Andererseits ist *Lord Randal* aber eine der in Europa weit verbreiteten Balladen. Ich habe die hier angedeuteten Fragen in einem ausführlichen Vergleich der Edwardfassungen und der verwandten Balladen zu lösen gesucht.[23])

§ 20. Typische Strophenfolgen.

Die szenische Durchgliederung der Fabel während der Volksläufigkeit[1]) findet ihre Parallele in dem geregelten Aufbau einzelner Strophen. Es besteht während der mündlichen Überlieferung die Tendenz, Strophenfolgen zu komponieren:

Child 10 B: 11. *O sister, sister, tak my han,*
An Ise mack you heir to a' my lan.

12. *O sister, sister, tak my middle,*
An yes get my goud and my gouden girdle.

13. *O sister, sister, save my life,*
An I swear Ise never be nae man's wife.[2])

Dieser Strophenkomposition liegt das allgemeine Kompositionsgesetz der Volksdichtung

Dreizahl und Achtergewicht[3])

---

[21]) Rüdiger nimmt an, daſs *Lord Randal* ein Fragment aus den zahlreichen Vergiftungsballaden vom Olaf-Typus ist.

[22]) Olrik, *Ep. Ges.* 8: „Einsträngigkeit“. Die Fabel von *Edward A* wird in der Volksform der *Twa Brothers* (Child 49) dargestellt.

[23]) Vgl. den 3. Hauptteil.

[1]) Vgl. Kahlert 43. Olrik, *Ep. Ges.* 9: „Hauptsituation plastischer Art“.

[2]) Sowohl die Dringlichkeit der Aufforderung, sie zu retten (in den Zeilen 1) *tak my hand, my middle, save my life,* wie auch das Maſs dessen, was sie für ihre Leben aufzugeben bereit ist (in den Zeilen 2), wird gesteigert.

[3]) Olrik, *Ep. Ges.* 4, 7.

zugrunde; Gummere sah in diesem *Aufbau* ein entscheidendes Merkmal der Childballaden; seit Gummere spricht man von *incremental repetition.*[4]) Kühnemund nennt die gleiche Erscheinung „steigernde Kompositionswiederholung“.[5])

So wird auch das Spiel des Harfners in steigernder Kompositionswiederholung dargestellt:

26. *The first tune he did play and sing,*
Was, 'Farewell to my father the king'.
27. *The nextin tune that he playd syne,*
Was, 'Farewell to my mother the queen'.
28. *The lasten tune that he playd then,*
Was, 'Wae to my sister, fair Ellen'. 10 B.

Andere Strophenfolgen sind (noch) nicht durchkomponiert:

20. *You coudna see her yallow hair*
For gold and pearle that were so rare.
21. *You coudna see her middle sma*
For gouden girdle that was sae braw.
22. *You coudna see her fingers white,*
For gouden rings that was sae gryte. 10 B.

Die drei Strophen liefsen sich auch beliebig umstellen. Die grofse Schönheit des ertränkten Mädchens mufs in der Schilderung mehrere Strophen füllen, da die Qualität in der Volksdichtung durch Häufung anschaulicher Attribute gegeben wird.[6])

Oder sollte der Reihenfolge der Strophen eine realistische Anschauung zugrunde liegen? Sahen sie vom Mühldamm aus zuerst ihren Haarschmuck, dann den Leib auftauchen und schliefslich ihre Hände. Deuten wir damit nichts hinein?

---

[4]) Gummere hält 'incremental repetition' für das Strukturgesetz der Childballade schlechthin. Die Mehrzahl der Forscher pflichtete ihm bei, mit der Ausnahme von Gerould. Sicherlich ist in der 'incremental repetition' eine positive Stilisierungstendenz auch der *Traditional Popular Ballads* aufgedeckt. Aber als einziges Kriterium genügt diese Strukturtendenz nicht, etwa um die Zugehörigkeit fraglicher Gebilde zum Childballadentypus zu bestimmen. Die schematische Anwendung wissenschaftlicher (besonders „guter“) Formulierungen nach Art von Gesetzesparagraphen führt oft die wissenschaftliche Entdeckung selbst ad absurdum.

[5]) Kühnemund, Kap. III, Kompositionswiederholung. Kühnemunds Dissertation steht nicht in der wissenschaftlichen Tradition der Volksballadenliteratur.

[6]) Deutschbein — Kühnemund.

Unzählige Beispiele für komponierte Strophenfolgen liefsen sich anführen: jedoch nur aus szenisch gegliederten Balladenfassungen. Die Gliederung der Fabel in Szenen- und in Strophenfolgen ist also gleichermafsen die Auswirkung der Umdramatisierung in einer Menschenschicht, die ein ausgebildetes Gefühl für Mafs und Gliederung besafs.[7])

Die steigernde Kompositionswiederholung, im besonderen durchkomponierte Strophenfolgen, treffen wir noch kaum in den Balladen epischen Charakters an. Es gehört nicht zum epischen Stil, in jeder der vielen Szenen einen Höhepunkt zu konstruieren.

Einige der jüngeren Situationsballaden (Isolierungen einer interessanten Szene wie in *Hangman's Tree* (95)) bestehen überhaupt nur aus einer durchkomponierten Strophenfolge. Diese typischen Strophenfolgen sind häufiger auch als Fragmente erhalten.

In zersungenen Fassungen, die aus Schichten ohne Mafsbewufstsein stammen, treffen wir wohlkomponierte Strophenfolgen nur selten an.[8])

§ 21. Strukturentwicklung des volksläufigen Vierzeilers.

Während der Volksläufigkeit entwickelt sich nicht nur eine typische Gliederung der Balladenfabeln in Szenen, sondern in erstaunlich hohem Grade auch ein typischer Aufbau der Balladenstrophe selbst. Jede Zeile des Vierzeilers erhält während der Volksläufigkeit eine besondere Funktion.[1])

---

[7]) So interpretiert Vofsler die Dreizahl als das Bestreben, „Rhythmus und Rang in die Dinge zu bringen". K. Vofsler, *Die Nationalsprachen als Stile.* Jahrbuch für Philologie I (1925), S. 19.

[8]) So finden sich in den anderen Fassungen der *Twa Sisters* nur wenige typische Strophenfolgen, in W nicht eine einzige.

[1]) Es besteht kein Zweifel, dafs manche volksläufigen Vierzeiler aus volksläufigen Achtzeilern hervorgegangen sind. Childs Prinzip, fast ausschliefslich Zwei- und Vierzeiler in seine Sammlung aufzunehmen, führt zu Gewaltsamkeiten in der strophischen Aufzeichnung. In Child 111 (*Crow and Pie*) ist der ursprüngliche Achtzeiler noch nicht in einen Vierzeiler umgesungen: Aus der Reimstellung und dem Refrain der achten Zeile wird der Strophenbau deutlich:

1. *Throughe a forest as I can ryde,*
To take my sporte yn an mornyng,

Die Tendenz, den Balladenvierzeiler während der Volksläufigkeit rhythmisch festzulegen, ist meines Wissens der Balladenforschung bisher entgangen (vgl. Schwebsch).

Am klarsten prägen sich die Strukturtendenzen am Vierzeiler in den Gemeinstrophen aus, die das Endergebnis einer langen Volksläufigkeit sind.[2]) Da sich aber jeder Vierzeiler

---

I cast my eye on euery syde,
I was ware of a bryde syngynge.

2. *I sawe a faire mayde come rydyng;*
I speke to hur of loue, I trowe;
She answered me all yn scornyng,
And sayd, The crowe shall byte yow.

In dieser Beobachtung stimme ich mit Bryant überein, allerdings nicht mit seiner Behauptung, dafs diese achtzeilige Strophe eine Auflösung des altfranzösischen Balladenmetrums sei. Die kompositionelle wörtliche Anknüpfung der ersten Zeile eines Vierzeilers an die letzte Zeile der vorangehenden Strophe läfst sich auch so erklären, dafs ein volksläufiger Achtzeiler in zwei Vierzeiler zerspalten wurde. Child führt zwei achtzeilige Volksballaden mit der entsprechenden Technik an.

E. Kinloch's MSS

2, [1 u. 2] 1. *Why weep ye by the tide, ladye?*
Why weep ye by the tide?
2, [3, 4] u. 5 [3, 4] *I'll wed ye to my youngest son,*
And ye sall be his bride.
3 [6] *And ye sall be his bride, ladye,*
Sae comely to be seen;
2 [7, 8] *But aye she loot the tears down fa*
For John o Hazelgreen.

c 3 [1, 2] 2. *O whaten a man is Hazelgreen?*
O pray thee tell to me.
3 [3, 4] *O there's not a handsomer gentleman*
In a' the South Countrie.
3 [5, 6] *His arms are long, his shoulders broad,*
Sae comely to be seen!
aus 2 [7, 8] *And aye she loot the tears down fa*
For John o Hazelgreen.

Child 293 E ist der Typus des volksläufigen Achtzeilers. Die Strophen der nichtvolksläufigen Fassung A, aus denen E *zurechtgesungen* wurde, sind am Rande angegeben (vgl. hierzu auch Child 296, Str. 2, 4, 9). Vierzeiler können durch Urzeugung, durch Änderung des Septenarschemas, durch epische Auffüllung der Refrainzeilen des Zweizeilers und durch Spaltung eines Achtzeilers entstehen.

[2]) Moore vertritt auch die These, dafs sich Gemeinstrophen erst

auf die Struktur einer Gemeinstrophe hin entwickelt, können wir die Strukturtendenzen an jeder beliebigen Volksballade studieren. Wie ich schon hervorhob, hat man bisher nicht eine einzige Ausgangsfassung einer grofsen Childballade entdeckt.[3]) Wir müssen darum aus Materialmangel zunächst darauf verzichten, die Folgen der mündlichen Überlieferung an den Balladen des 16. Jahrhunderts festzustellen. Es ist aber nicht selten, dafs gute Volksballaden aus elenden Reimereien entstanden sind, die wir aus frühen Einblattdrucken kennen.[4]) Ich wähle als Beispiel zwei Fassungen von *James Harris, The Daemon Lover* (Child 243): Die Fassung A aus Pepys' Sammlung, also Ende des 17. Jahrhunderts; die Fassung D aus Kinloch's MS, also Anfang des 19. Jahrhunderts. A ist wohl nie im Umlauf gewesen (vielleicht eine überarbeitete Volksballade), D ist aus dem Munde eines Volkssängers aufgezeichnet.

Ich möchte nicht etwa behaupten, dafs A und D zu der gleichen *Übermittlerreihe* gehören, deren Anfangsglied A war. Die Reimerei des Einblattdruckes (A) mag auf eine ältere Volksballade zurückgehen und D mag in deren Übermittlerreihe stehen. Mir kommt es nur darauf an, die Fassung mit typischer Struktur (D) der volksfremden Fassung (A) gegenüberzustellen. Ich drucke 243 D vollständig ab, um einen Gesamteindruck der Ballade zu ermöglichen.

243 D JAMES HARRIS (THE DAEMON LOVER).

'The Carpenter's Wife', Kinloch MSS., I. 297; from the recitation of T. Kinnear, Stonehaven.

1. *'O whare hae ye been, my dearest dear,*
These seven lang years and more?'
'O I am come to seek my former vows,
That ye promised me before.'

---

während der mündlichen Tradition herausbilden: "Conventional stanzas owe their currency, presumably, rather to the effects of oral transmission than to any common origin; for they creep in more persistently in the later versions of the ballads, in the oldest text of which they were unknown.". Moore, *Transmission* 402.

[3]) Die rekonstruierten *Urballaden* sind nachweislich nur vom Übel gewesen, jedenfalls für die wissenschaftliche Betrachtung.

[4]) Vgl. auch Humbert.

2. *'Awa wi your former vows,' she says,*
'Or else ye will breed strife;
Awa wi your former vows,' she says,
'For I'm become a wife.

3. *'I am married to a ship-carpenter,*
A ship-carpenter he's bound;
I wadna he kend my mind this nicht
For twice five hundred pound.'

* * *

4. *She has put her foot on gude ship-board,*
And on ship-board she's gane,
And the veil that hung oure her face
Was a' wi gowd begane.

5. *She had na sailed a league, a league,*
A league but barely twa,
Till she did mind on the husband she left,
And her wee young son alsua.

6. *'O haud your tongue, my dearest dear,*
Let all your follies abee;
I'll show whare the white lillies grow,
On the banks of Italie.'

7. *She had na sailed a league, a league*
A league but barely three,
Till grim, grim grew his countenance,
And gurly grew the sea.

8. *'O haud your tongue, my dearest dear,*
Let all your follies abee;
I'll show whare the white lillies grow,
In the bottom of the sea.'

9. *He's tane her by the milk-white hand,*
And he's thrown her in the main;
And full five-and-twenty hundred ships
Perishd all on the coast of Spain.

Child IV, 362 sagt über diese Fassung: 'D (probably by the fortunate accident of being a fragment) leaves us to put our own construction upon the weird seaman; and, though it retains the homely ship-carpenter, is on the whole the most satisfactory of all the versions.'

Bei der Strukturanalyse von zahlreichen volksläufigen Vierzeilern haben sich vier Haupttendenzen ergeben, die sich um so stärker auswirken, je länger eine Ballade im Umlauf war. Diese Tendenzen bewirken, dafs eine typische Versfüllung zustande kommt und das in einer Strophe Gesagte

in typischer Weise auf die einzelnen Zeilen verteilt wird. Wenn diese Strukturtendenzen sich nicht weitgehend in einer Ballade durchgesetzt haben, können wir bei der betreffenden Fassung nicht von einer *traditional Popular Ballad* sprechen.

Im Folgenden nehme ich die Beispiele aus der volksechten Fassung (243 D), die Gegenbeispiele aus der volksfremden Fassung 243 A.[5])

Tendenz I: Cäsur nach der zweiten Zeile. Nach der zweiten Zeile schliefst der erste Satz rhythmisch ab; die dritte Zeile hebt neu an.[6])

Beispiel: D 3: *I am married to a ship-carpenter,*
A ship-carpenter he's bound;
I wadna he kend my mind this nicht
For twice five hundred pound.

Gegenbeispiel: A 16: *But, whilst that he was gone away,*
A spirit in the night
Came to the window of his wife,
And did her sorely fright.

Tendenz II: Das Schwergewicht der Aussage ruht in den beiden letzten Zeilen der Strophe. Die erste Zeile gibt den mehr oder minder gewichtigen Eingang, die eigentliche Aussage und Gestaltung aber geschieht erst in den letzten beiden Zeilen. Diese Tendenz erfüllt sich am extremsten in Strophen, deren erste drei Zeilen das Gleiche rhythmisch wiederholen. Erst die vierte Zeile bringt das Neue.

182 B 13: *O whaten a voyce is that? quoth the king,*
Whaten a voyce is that? quoth he;
Whaten a voyce is that? quoth the king;
I think it's the voyce of Ochiltrie.[7])

---

[5]) Ich nehme die Beispiele, wenn irgend möglich, d. h. wenn sie die Typen vollständig repräsentieren, nur aus den angeführten beiden Fassungen von *James Harris*. Ich ergänze die Beispiele aus *Johnie Cock* 114 D, die auch von Kinloch gesammelt ist.

[6]) In den Balladenmelodien drückt sich diese Tendenz häufig in der Art aus, dafs die Melodie der dritten Zeile wie die der ersten anhebt. Vgl. *Johnie Cock* G.

[7]) Diese restlose Durchführung einer Tendenz ist besonders häufig in Fragmenten von amerikanischen Fassungen und in Tanzfragmenten. Etwa:
Here we go round the mulberry bush,
The mulberry bush, the mulberry bush,

Mit leichter Variation in der dritten Zeile:

(Kinlochs Version von Johnie Cock)

114, D 18: *Stand stout, stand stout, my noble dogs,*
Stand stout, and dinna flee;
Stand fast, stand fast, my gude gray hunds,
And we will gar them die.

Eine mafsvollere Ausprägung findet diese Strukturtendenz in den Gemeinstrophen, die nach Dreizahl und Achtergewicht aufgebaut sind.

(Jam.-Browns Version von *Lady Maisry*)

65 A 25: *O saddle me the black, the black,*
Or saddle me the brown;
O saddle me the swiftest steed
That ever rade frae a town.[8])

Aber auch an jeder Strophe der volksläufigen Fassung von *James Harris* läfst sich diese Tendenz beobachten.

Gegenbeispiel: 243 A: 10. *At last news came that he was dead*
Within a foreign land,
And how that he was buried
She well did understand,

11. *For whose sweet sake the maiden she*
Lamented many a day, . . .

Tendenz III: Rhythmische Abgliederung der ersten Zeile von der zweiten.

'There is regularly a caesura after the fourth stressed syllable; this caesura marks off the two ballad half-lines and so causes the characteristic four-three division of the meter. For typographical convenience this division is often emphasized by printing in half-lines, so that the type form of regular ballad meter is the fictitious ballad-quatrain . . .'[9])

Here we go round the mulberry bush,
On a cold and frosty morning.
Mulberry Bush I 404. *Pound-Dance* 375.

[8]) Mehrere der künstlerisch hochwertigen Gemeinstrophen gehören hierher. Die Strophen mit *incremental repetition* können als kleinste dramatische Einheiten aufgefafst werden. Vgl. Wirth, *Typische Züge* 16.

[9]) Stewart, *Metrical Technique* 26. Die Balladenstrophe ist aber ein wirklicher Vierzeiler (nicht nur *fictitious*). Zum Beweis: Tendenz IV ist in fast allen Volksfassungen durchgedrungen. Können wir dann noch von einer Zeile (Septenar) sprechen, wenn der zweite Teil der Zeile den ersten stets nur variiert? Der sogenannte zweite Teil tritt nur als selbständiger Vers genügend hervor.

Die Volksstilisierung zielt darauf hin, daſs die erste Zeile niemals in die zweite überläuft, ohne rhythmisch abzusetzen; dagegen wird die dritte und vierte Zeile in der Regel von einem, auch rhythmisch, zusammenhängenden Satze gebildet. Fast jede Strophe einer volksläufigen Ballade wird diese Strukturtendenz bestätigen.

D 8: *O haud your tongue, my dearest dear,*
Let all your follies abee;
I'll show whare the white lillies grow
In the bottom of the sea.

Der Anruf *my dearest dear* schlieſst die erste Zeile rhythmisch ab.

Gegenbeispiel: A 11: *For whose sweet sake the maiden she*
Lamented many a day,
And never was she known at all
The wanton for to play.

Oder A 15: *But as occasion servd, one time*
The good man took his way
Some three days journey from his home,
Intending not to stay.

Tendenz IV: Die Funktionsgleichheit der zweiten und (mit) der ersten Zeile.

Erst die Durchführung dieser Tendenz gibt der Balladenstrophe ihre typische Gestalt:

Die zweite Zeile enthält eine Verstärkung oder klangliche Ausweitung der ersten; sie setzt Aufzählungen fort oder schlieſst als näherer Bestimmungssatz an die erste Zeile an.

Die zweite Zeile hat also meist eine rein rhythmische Aufgabe; die zweite Zeile verleiht der Strophe die Ausgewogenheit und den lyrischen Klang.

Wenn allerdings die erste Zeile die Aussage nicht hat zum Abschluſs bringen können, wiederholt die zweite das Beziehungswort [10]) und gibt den Abschluſs.

114 A (Percy), 19: *He has killd the Seven Forsters,*
He has killd them, all but ane, ...

Aus der Strukturanalyse volksläufiger Vierzeiler lassen sich sieben typische Erfüllungen dieser Tendenz gewinnen.

---

[10]) In den meisten Fällen ist das Beziehungswort, das aufgegriffen wird, ein Verbum.

Ich stelle diejenigen Typen, welche die längste Volksläufigkeit erkennen lassen, voran.

Typus 1: Wörtliche Wiederholungen der ersten in der zweiten Zeile.

1a): Die Tendenz ist natürlich am eindeutigsten erfüllt, wenn die zweite Zeile die erste rhythmisch wiederholt.

293 E (Kinloch MSS): *Why weep ye by the tide, ladye?*
Why weep ye by the tide?

oder 182 B, 13: *'O whaten a voyce is that?' quoth the king*
'Whaten a voyce is that?' quoth he; . . .[11])

1b): Die zweite Zeile verstärkt den wichtigsten Begriff der ersten.[12])

---

[11]) Shakespeare hat die lyrische Kraft, die in diesem einfachen Mittel der Volkskunst liegt, erfaſst und noch gesteigert. Vgl. die zweite Strophe vom Liede der Ophelia:

He is dead and gone, lady,
He is dead and gone;
At his head a grass-green turf,
At his heels a stone. Hamlet IV. 5.

(Vgl. Hustvedt I, 143 und 35.)

Der Typus 114 D 10: *By there cam a silly auld man,*
And a silly auld man was he,

oder 110 H (Kinloch) 3: *Since ye have taen your wills o me,*
Your wills o me you've taen,
Since ye have taen your wills o me,
Pray tell to me your name

(in Gemeinstrophen ist der Typus öfter anzutreffen)

oder 54 A und B 1: *Joseph was an old man,*
and an old man was he, . . .

ist in den Childballaden verhältnismäſsig selten. In der amerikanischen Fassung des *Cherry-Tree Carol* überträgt sich die Satzform der ersten Strophe auf drei weitere Stropheneingänge. Pound, *Ballads*, Nr. 19:

4. *Then Joseph flew in anger, in anger flew he,*
'Let the father of the baby gather cherries for thee.'
5. *Then Jesus spoke a few words, a few words spoke He, . . .*

usw., etwas variiert in 6:

The Cherry tree bowed low down, bowed low down to the ground . . .

In Fällen dieser Art muſs von psychischem *Mechanismus* gesprochen werden.

[12]) Eine interessante Entwicklung findet in der Seemannsballade *The Mermaid* (Child 290) statt. Die *broadside* A:

8. *The first bespoke the captain of our ship,*
And a well-spoke man was he;

243 D 3: *Iam married to a ship-carpenter,*
A ship-carpenter he's bound, ...

oder 114 D 14: *Up bespak the first forester,*
The first forester of a': ...

15. *Up bespak the niest forester,*
The niest forester of a': ...

1c): Die zweite Zeile greift ein Begriffswort der ersten auf, führt es aus oder variiert.

D 5: *She had na sailed a league, a league,*
A league but barely twa, (Strophe 7: '*three*'.)

Typus 2: Inhaltliche Wiederholung der ersten in der zweiten Zeile.

2a): Ein Wort der ersten Zeile wird mit übernommen.

D 4: *She has put her foot on gude ship-board,*
And on ship-board she's gane, ...

2b): Die zweite Zeile gibt den Inhalt der ersten in anderen Worten.[13])

'I have a wife in fair Plymouth town,
And a widow I fear she must be.'

Strophen 9 und 10 setzen für den *captain* den *mate* und *boatswain* und eine andere Heimatstadt.

9. *The next bespoke ...*

Die traditionelle Version B, aus Chappell's *Music of the Olden Time*, charakterisiert in der zweiten Zeile den Sprecher: 1. captain, 2. mate, 3. cook, 4. little cabin boy.

captain	1.	B 2,2	*And a brave young man was he,*
mate	2.	3,2	*And a bold young man was he,*
cook	3.	4,2	*And a gruff old soul was he,*
little cabin-boy	4.	5,2	*And a pretty little boy was he.*

Es liegt also in 290 B positive Variantenbildung vor. Allerdings bin ich nicht ganz sicher, ob die kennzeichnenden Adjektiva nicht von Chappell oder einem anderen Überarbeiter eingesetzt sind. Die Fassung in Greig-Keith (CIV) macht zwischen Kapitän und Kajütenjunge und dem Koch den Unterschied 'a weel-spoken fellow' — 'a rough-spoken fellow'.

[13]) 292, 1: *When will you marry me, William,*
And make me your wedded wife?

Kühnemunds 'Tautologie der Sätze' (Kap. IV), bei der zwei Sätze oder Satzteile denselben Gedanken in veränderter Form aussprechen, gehört hierher. Vgl. § 32.

41 B 14: *My mother's cheeks are aft times weet*
Alas! they are seldom dry.

D 6 und 8[1, 2]: *O haud your tongue, my dearest dear,*
Let all your follies abee . . .

(Der Anruf schließt die erste Zeile; der Befehl der ersten Zeile wird in der zweiten variiert.)

Typus 3: Die zweite Zeile schließt eine nähere Bestimmung an.

3a): Die zweite Zeile malt das Begriffswort aus.

114 A 8: *He 'as taen out the little pen-knife,*
'Twas full three quarters long, . . .

oder A 9: *They eat of the flesh, and they drank of the blood,*
And the blood it was so sweet, . . .

3b): Die zweite Zeile fügt eine Orts- oder Zeitangabe hinzu.

114 D 3: *Whan Johnie's mither gat word o that,*
On the very bed she lay, . . .

oder 243 D 1: *O whare hae ye been, my dearest dear,*
These seven lang years and more? . . .

3c): In der zweiten Zeile wird die *Art und Weise* des Vorganges (Vorgehens) geschildert.

65 A (Jamieson-Brown): 10. *He's done him to his sister's bowr,*
Wi meikle doole and care; . . .

Typus 4: Die zweite Zeile drückt eine der ersten parallele Vorstellung oder Handlung in Parallelkonstruktion aus.

114 D 4: *Your meat sall be of the very, very best,*
Your drink sall be the same, . . .

13: *His cheeks war like the roses red,*
His neck was like the snaw; . . .

D 9: *They ate sae meikle o the venison,*
And drank sae meikle o the blude, . . .

Typus 5: Die Handlung wird in der zweiten Zeile variierend fortgeführt.

114 D 7: *Johnie lookit east, and Johnie lookit west*[14]),
And he lookit aneath the sun, . . .

Die Ungefülltheit der zweiten Zeile bestärkt die Theorie, daſs der Vierzeiler auch durch epische Eingliederung des Refrains in den Zweizeiler entstanden ist. In einigen Fällen ist die vierte Zeile noch oder wieder eine Art von Refrain, z. B.

114 D 2, 4. 6, 4: *To ding the dun deer doun:*

das Grundmotiv der Jagdleidenschaft (vgl. Deutschbein).

[14]) Die steigernde Kompositionswiederholung des Beispiels soll nicht für den Typus bestimmend sein.

Typus 6: Die zweite Zeile steht durch Gegen-satz mit der ersten in Verbindung.

243 D 2: *Awa wi your former vows, she says,*
Or else ye will breed strife . . .

114 D 5: *But Johnie has cast aff the black velvet,*
And put on the Lincolm twine, . . .

Typus 7: Die zweite Zeile führt in einem neuen Satze die Handlung der ersten fort:

243 D 9: *He's tane her by the milk-white hand,*
And he's thrown her in the main; . . .

Die Funktionstendenz der zweiten Zeile[15]) ist als Kriterium für Volksläufigkeit und für Echtheit der Überlieferung von aufserordentlicher Bedeutung.[16]) Allen sieben Typen ist eine Schwebelage der Stimme am Schlufs der ersten Zeile gemeinsam, erst die zweite Zeile führt die (Sprech-) Melodie zum deutlichen Abschlufs. Diese Strukturtendenzen während der Volksläufigkeit erzeugen zum grofsen Teil positive Varianten. Wenn aber ein Typ sich einseitig durchsetzt[17]), entstehen negative Varianten, d. h. oft künstlerisch wertlose Gebilde.

Aus der Bänkelsängerfassung von *James Harris* liefsen sich zahlreiche Gegenbeispiele anführen:

243 A 14: *Three pritty children in this time*
This loving couple had, . . .

---

[15]) Es wäre ein leichtes, jeden der sieben Typen hundertfach aus Volksballaden zu belegen. Die kritische Auswertung dieser Strukturtendenzen geschieht in späteren Arbeiten; vgl. den 3. Hauptteil.

[16]) Die mehrfache Bedeutung dieser Tendenzen:

1. Es läfst sich bestimmen, ob und wie weit eine Volksballadenfassung während des *traditional dramatic process* zurechtgesungen oder zersungen wurde.
2. Sie geben uns Kriterien an die Hand, ob eine Ballade während der Volksläufigkeit umgeschrieben ist: für die broadside-press, für bürgerliche Anthologien usw. Vgl. die Beispiele bei G. Humbert.
3. Die Umarbeiter von Volksdichtung haben diese Strukturtendenzen nicht erkannt und befolgt; ihre Fälschungen und Zusätze (solche von Percy, Jamieson, Pinkerton) lassen sich herauslösen.

Es ist allerdings einigen Dichtern gelungen, in ihren Nachschöpfungen diese Eigenart der Balladenstrophe zu treffen: Burns, Scott, Coleridge; vgl. auch das Lied der Ophelia.

[17]) Charakteristisch für amerikanische Versionen; vgl. § 21 Anm. 11.

Die Tendenz der Volksläufigkeit in den unteren Schichten zielt besonders auf die Typen 1—3.

§ 22. Strukturtendenzen der volksläufigen Vierzeilermelodie.

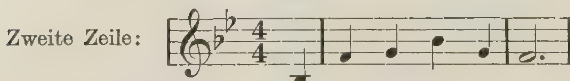
Meine Ausführungen über die Strukturtendenzen des volksläufigen Vierzeilers werden dadurch gestützt, dafs die zugehörigen Melodien sich auf die gleiche Struktur hin entwickeln. 'There is a close correspondence between the structure of melody and that of [metrical] language.'[1]) Ich wähle als Beispiel eine Melodie zu einer der volksläufigen Childballaden, Child Nr. 4: *Lady Isabel and the Elf-knight.*[2])

Die musikalische Parallelerscheinung zur Strukturtendenz des volksläufigen Vierzeilers:

Erste Zeile:



Zweite Zeile:



'The first phrase of the air gives the theme, which in the second phrase is simply repeated in a shorter form.'[3]) Die erste Zeile ist also in sich geschlossen, die zweite Zeile bringt nichts Neues, führt aber zum ruhenden Abschlufs, genau entsprechend dem Sprachrhythmus und der Sinnfüllung.

Dritte Zeile:



'In the third phrase, we have a second theme, built up, as it were, around the octave of the tonic, the highest note of the first phrase.'[3]) Die dritte Zeile bringt einen neuen Anschwung, der notwendig in die vierte Zeile überführt und in ihr erst zum Abschlufs gelangt:



---

[1]) Sharp, *Conclusions* 73.

[2]) Vgl. den Anhang dieses Paragraphen.

[3]) Barry, *Maine* XXVII. Ich gebe die Analyse der Melodie absichtlich in den Worten Barrys wieder; damit möchte ich dem Einwand begegnen, als ob ich künstlich eine musikalische Parallele konstruieren wollte.

'In the final phrase, there is a reversion to the original theme as it was in the first phrase, the last three notes of which are used as the cue for a progression to the closing cadence.'[3])

Wiederholung der vierten Zeile als Refrain, die für die meisten gesungenen vierzeiligen Balladenstrophen anzusetzen ist[4]):



Die dritte und vierte Zeile bilden eine Sinneinheit; bemerkenswert ist, dafs auch in der Melodie eine unbedingte Weiterleitung der dritten in die vierte Zeile stattfindet.

Die vier Strukturtendenzen, besonders die erste, zweite und vierte, lassen sich an fast jeder volksläufigen Vierzeilermelodie einer Ballade demonstrieren.[5]) Ich drucke als Anhang die Melodie ganz ab, um eine Gesamtauffassung zu ermöglichen.

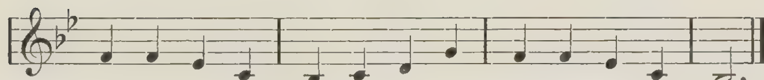
LADY ISABEL AND THE ELF-KNIGHT.

(Melodie aus Barry, *Maine*, XXVII. Text aus Child 4C, 2. Strophe.)

MS Collection of P. B.
Harvard University Library.







---

[3]) Siehe Anm. 2. [4]) Vgl. § 13, 3.

[5]) Also Tendenz auf das Periodenschema A A′ B A″ oder AA′ BB. Vgl. etwa die Melodie zur amerikanischen Fassung der Edwardballade im 3. Hauptteil; da sie von C. Sharp selbst aufgezeichnet wurde, ist sie trotz ihrer Eigenart echt.

Kapitel II. Die *Epischen Gesetze* Olriks und die *Childballaden*.

Dem *traditional epic process* von Hart und Gummere stellte diese Schrift bewuſst den *traditional dramatic process*[1]) entgegen; während der Volksläufigkeit der Balladen bilden sich Fünf- und Dreiszenigkeit, komponierte Strophenfolgen, festlegbare Strukturtendenzen des Vierzeilers heraus.

Während Hart 'degrees of departure from the popular style'[2]) als Kennzeichen der Balladenentwicklung ansah, stellt sich diese Entwicklung tatsächlich als allmähliche Umstilisierung nach den Struktur- und Stilgesetzen der mündlichen Überlieferung und Volksläufigkeit dar.

Im ersten Kapitel wurde das *Zurechtsingen* als Dramatisierungsprozeſs geschildert. Wie ist diese *dramatische* Entwicklung der Volksballade aber mit den *epischen* Gesetzen der Volksdichtung vereinbar?

Olrik beansprucht für seine Gesetze ein ungeheuer weites Wirkungsgebiet, nämlich die „gesamte europäische Sagendichtung", und *Sage* umfaſst „Märchen, Mythen, Lieder, Heldensagen, Ortssagen".[3]) Die Olrikschen Gesetze haben nicht unumschränkte Geltung in den Childballaden.

§ 23. Der Charakter der *Epischen Gesetze*.

Stellen die epischen Gesetze die Kompositionstechnik der Volksdichter dar oder die Kompositionstendenzen während der Volksläufigkeit? Olrik will nur die Merkmale aufstellen. Er will die Art und Weise, wie sie entstanden sind, nicht ergründen.

„Die gemeinsamen Regeln für ihre Komposition können wir epische Gesetze der Volksdichtung nennen."[1])

---

[1]) Vgl. § 19 Anm. 3. Millers wertvolle Untersuchung sieht nicht die zunehmende Dramatisierung während der Volksläufigkeit; Miller erfaſst den dramatischen Charakter der Volksballade nicht als Entwicklungsprozeſs.

[2]) Hart, *Child* 766. [3]) Olrik, *Ep.-Ges.* 2.

[1]) ebd. 2.

„Das höchste Gesetz der Volksüberlieferung ist Konzentration um eine Hauptperson.“[2]) Die epischen Gesetze beziehen sich also auf die Regeln, die den Schöpfungsvorgang selbst, die erstmalige Gestaltung einer Fabel durch ein Mitglied des *Volkes* bestimmen, oder auch auf die Regeln der Umstilisierung einer volksfremden Gestaltung während der Volksläufigkeit.[3]) Die meisten epischen Gesetze wollen die Arten der Darstellung einer Fabel bestimmen.

In den Childballaden wirken die epischen Gesetze, sofern sie überhaupt wirken, als Umstilisierungstendenzen.

§ 24. Der Geltungsbereich der *Epischen Gesetze* in den Childballaden.

Nachdem die kritische Einstellung zu den Olrikschen Gesetzen gesichert ist, dürfen wir ihren Geltungsbereich für die Childballaden umreißen.[1]) Als Stilisierungstendenzen während der Volksläufigkeit haben folgende epische Gesetze der Volksdichtung Geltung. (Ich stelle die Stil- mit der Gestaltungstendenz zusammen)[2]):

1a): Gesetz der Wiederholung.[3])

1b): Gesetz der Schematisierung: „zwei Personen und Situationen derselben Art werden nicht so verschieden wie möglich, sondern so übereinstimmend wie möglich dargestellt.“[4])

---

[2]) Olrik, *Ep.-Ges.* 10.

[3]) Krohn 100: „Weitere Kriterien bieten uns die von Olrik untersuchten epischen Gesetze der Volksdichtung, die bei der Schöpfung einer Überlieferung erzählender Art wirksam gewesen sind.“ Meiner Überzeugung nach interpretiert Krohn Axel Olrik einseitig. Die epischen Gesetze beziehen sich auch auf die Umgestaltung.

[1]) Die große Bedeutung der Olrikschen Gesetze für die Childballaden ist zuerst von M. Deutschbein erkannt und in zahlreichen Einzeluntersuchungen seiner Schüler dargelegt worden (Eicker, Fischer, Kahlert, Mertens, Barth, Peinecke usw.). Einigen Bearbeitern fehlt die kritische Einstellung zu diesen *Gesetzen*.

[2]) Ich darf die *Gesetze* nach meinen Gesichtspunkten zusammenfassen; ihre Geltung ist von der Deutschbeinschen Schule erwiesen (s. Anm. 1).

[3]) Olrik, *Ep.-Ges.* 3f.

[4]) ebd. 8f., vgl. auch II. Hauptteil, Kap. III.

2a): Dreizahl.[5])

2b): Topp und Achtergewicht: „Der epische Schwerpunkt liegt immer im Achtergewicht.“[6])

3a): Zweizahl.[7])

3b): Gesetz des Gegensatzes: „Die Sage wird sich immer polarisieren.“[8]) Die Tendenz zu dramatisieren: das Leben wird in der Spannung zwischen Polen erlebt.

4: Formale und ideale Hauptperson: „Wenn Mann und Weib zusammen auftreten, ist der Mann formale Hauptperson; das eigentliche Interesse aber liegt häufig in der Frauengestalt.“[9])

5: Einheit der Gestaltung, Kristallisierung.

5a): Darstellung: „Hauptsituationen plastischer Art.“[10])

5b): Die Logik der Sage: „Die Motive ... müssen Einfluſs auf die Handlung üben ... im Verhältnis zu ihrem Umfang und zu ihrer Wucht in der Erzählung.“[11])

5c): Gestaltung: „Das höchste Gesetz der Volksüberlieferung ist Konzentration um eine Hauptperson.“[12])

---

[5]) Olrik, *Ep.-Ges.* 4f. Es folgen hier einige besonders auffallende Beispiele für die Dreizahl (*three* ist allerdings ein sehr bequemes und beliebtes Reimwort):

48, 29, 2: *Till her heart itt burst in three ...*

54 D 6, 3, 4: *Then Mary pluckt the cherry,*
By one, two, and three.

57, 6, 2: *An hour but barely three.*

66 A 22, 23: *I told you once, so did I twice,*
When ye came me to woo,
That Chiel Wyet, your only brother,
One night lay in my bower.

I told you twice, so did I thrice,
Ere ye came me to wed,
That Chiel Wyet, your one brother,
One night lay in my bed.

31: *For a bit I'll beg for Chiel Wyet,*
For Lord Ingram I'll beg three ...

66 B 18: *[For] ae mile [I wad gae] for Gil Viett,*
For Lord Ingram I wad hae gaen three ...

83 A 30, 2: *Shee neuer spake words but three ...*

[6]) ebd. 7f. Dreizahl und Achtergewicht entsprechen im Strukturbereich der *incremental repetition* Gummeres.

[7]) ebd. 5. [8]) ebd. 6. [9]) ebd. 10.
[10]) ebd. 9. [11]) ebd. 9. [12]) ebd. 10.

6: Einheit der Handlung.

Epische Einheit: „Jeder Zug wirkt darauf hin, eine Begebenheit hervorzubringen."

Ideale Einheit: „Mehrere epische Einheiten werden zusammengestellt, damit sie das Verhältnis der Charaktere in volleres Licht setzen."[13])

7: Abfolge des Geschehens.

Einsträngigkeit: Volkspoesie „geht nicht zurück, um fehlende Voraussetzungen nachzuholen."[14])

Es kann nicht meine Aufgabe sein, durch zahlreiche Belege die Geltung dieser sieben Tendenzen zu erweisen. Es sind Tendenzen auf ein organisch gegliedertes Sprachgebilde; sie setzen voraus, daſs ihre Träger ein ausgebildetes Maſsgefühl in sich tragen. Das *Zersingen* ist die Folge davon, daſs dieses Maſsgefühl verloren ging; vielleicht war in der „Masse" des Volkes auch nie ein Gefühl für das Maſs vorhanden.

Es geht nicht an, das *Zersingen* allein aus den Zufallsassoziationen eines psychischen Mechanismus zu erklären.

§ 25. Widerstreitende Tendenzen.

Lit.: Ittenbach.

Neben den epischen Gesetzen wirken sich wichtige dramatische Tendenzen während der Volksläufigkeit aus.

„Das Ruhegesetz des Eingangs und des Abschlusses[1]) gilt nicht gleichmäſsig für alle Arten von Volksüberlieferungen. In Liedern wird im Gegenteil gern kräftig in die Handlung eingegriffen und mit einer eindrucksvollen Situation oder einem bedeutungsvollen Ausspruch abgebrochen."[2])

---

[13]) Ebd. 10. Es ist eine weit verbreitete Anschauung, daſs Darstellung des Geschehens, nicht aber Charakterdarstellung Sache der Volksdichtung sei, daſs eine typische Stilisierung einem individuellen Charakter nicht gerecht werden könnte. Gewiſs, auch die Childballaden bieten häufiger Beispiele für typische Gestalten (die leidenschaftliche, hingabefähige Frau: *Fair Annie* 62 — *Lady Maisry* 65 — *The Lass of Roch Royal* 76 — *Fair Janet* 64, oder der edle Ritter: *Sir Patrick Spens* 58 — *Glasgerion* 67 — *Lord Barnard* 81 — usw.) als für individuelle Charaktere. Der Unterschied zwischen einer in groſsen Zügen umrissenen, nur in Gebärde, Äuſserung und Handlung gegebenen Gestalt und einem Typus ist schwer herauszufinden.

[14]) ebd. 8.

[1]) Olrik, *Ep.-Ges.* 2f.

[2]) Krohn 105.

Zwar haben sich eine Zahl epischer Eingangs- und Schlufsformeln auch in der Childballadenüberlieferung herausgebildet:

10 B 1: *There was twa sisters in a bowr*
There came a knight to be their wooer.

Der Eingang schildert die Herkunft der Hauptpersonen oder die Situation der ersten Szene:

67 A 1 (Percy MS): *Glasgerion was a kings owne sonne,*
And a harper he was good; . . .

70 B (Buchan) 1: *Sweet Willie was a widow's son,*
And milk-white was his weed . . .

73 D (Ritson) 1: *Lord Thomas he was a bold forrester,*
And a chaser of the king's deer; . . .

73 A (Percy) 1: *Lord Thomas and Fair Annet*
Sate a' day on a hill; . . .

69 A (Herd) 1: *Clark Sanders and May Margret*
Walkt ower yon graveld green, . . .

Derartige epische konventionelle Eingänge[3]) erleichtern unter Umständen dem Sänger, seine erste Befangenheit zu überwinden. Fast allgemein enden die tragischen Liebesballaden in dem epischen Abschlufs der *rose-briar-Strophe.*

7 B 18/19: *Lord William was buried in St. Mary's kirk,*
Lady Margret in Mary's quire;
Out o the lady's grave grew a bonny red rose,
And out o the knight's a briar.

And they twa met, and they twa plat,
And fain they wad be near;
And a' the warld might ken right weel
They were twa lovers dear.[4])

Häufig hingegen setzt sich die Tendenz des dramatischen Beginns und vor allem die des dramatischen Abschlusses durch: 'It is a commonplace of criticism that the ballad

---

[3]) Diejenigen Eingangsstrophen im Bänkelsängerstil, welche die Hörer direkt ansprechen und auf diese Weise in die Fabel einführen und gemeinsame Atmosphäre schaffen wollen, setzen schon eine Fremdheit der Vortragenden gegenüber ihren Zuhörern voraus.

207 A 1: *Good people, give attention, a story you shall hear,*
It is of the king and my lord Delamere; . . .

[4]) Vgl. folgende Childballaden: 64 A, E, H, 73 A, B, F, G (V, 224), 74 A, 75 A, F, 76 C, 85 A, B, 87 A.

jumps into action at once — there are no explanations, preliminaries, and when the catastrophe is reached the action stops.“[5])

Einige Balladen beginnen mit einem Anruf oder unmittelbar im Dialog.[6])

7 B 1: *Rise up, rise up, now, Lord Douglas, she says,*
And put on your armour so bright;
Let it never be said that a daughter of thine
Was married to a lord under night.[7])

13 B 1: *Why dois your brand sae drap wi bluid,*
Edward, Edward,
hy dois your brand sae drap wi bluid,
And why sae and gang yee O?
O I hae killed my hauke sae guid,
Mither, mither,
O I hae killed my hauke sae guid,
And I had nae mair bot hee O.

Das Volk wünscht „in dem Lied, das es singt, etwas Abgeschlossenes zu bekommen. Die Handlung des Volksliedes mufs an ein wirkliches Ende gelangen, das mufs womöglich jedesmal nüchtern ausgesprochen, mindestens aber eindeutig bestimmt sein.“[8])

7 A 38: *Sae ald Carl Hood wad not the dead o ane,*
But he was the dead o hale seeventeen . . .

67 A 23: *Thorrow that falsenese of that lither ladd*
These three liues werne all gone.

Dieser das Fazit aus dem Balladengeschehen ziehenden Tendenz gegenüber steht die des dramatisch-abrupten Abschlusses:

10 B 28: *The lasten tune that he playd then,*
Was, “Wae to my sister, fair Ellen.”

---

[5]) Miller 34.

[6]) Die Eingangsfrage würde natürlich als leiser Eingang zählen,

243 D 1: *O whare hae ye been, my dearest dear,*
These seven lang years and more? . . .

[7]) Die Ersetzung der epischen durch dramatisch bewegte Eingänge findet vor allem dann statt, wenn Volksballaden mit Kunstdichtung in Berührung kommen, so 7 B: Walter Scott, 13 B: Sir David Dalrymple.

[8]) Götze 63.

(„Die nordische Balladenfassung [der *Twa Sisters*] . . . endigt gewöhnlich mit dem dritten Schlage der Harfe, der auf die Schuldige tödlich wirkt.")[9])

Oder der Schlufs von 69 F Str. 23:

O wae be to you, my fause brethren,
And an ill death mat ye die![10])

Dialogverse.

Olriks Ruhegesetz des Eingangs und Ausgangs ist nicht allgemein durchgeführt; die Dramatisierungstendenz wirkt besonders dem *leisen* Ausgang entgegen. Olrik nennt diese Dramatisierung Gesetz des Gegensatzes und der Umsetzung in Handlung; die Richtung auf das Dramatische zeigt sich nicht allein in der Gestaltung der Charaktere, sondern ebenso deutlich in der Darstellung. '. . . surpassing importance of direct speech of the characters in the ballad'. . .[11])

Während der Volksläufigkeit einer Ballade nehmen die Dialogverse ständig zu. Von diesem Gesichtspunkt aus ist der dramatische Dialog[12]) letzte Ausprägung einer Richtung, die im Gestaltungswillen des Volkes verwurzelt ist.

Zunächst werden die mittleren und die Schlufsszenen in Dialogform umgebildet; die Dramatisierungstendenz ist schon weitgehend durchgeführt, wenn auch die Eingangsszene dialogisch beginnt.

Es ist unmöglich zu entscheiden, ob hinsichtlich (des Eingangs) des Abschlusses einer Volksballade die epische oder die dramatische Tendenz volkstümlicher ist. Es steht aber fest, dafs in der Fabeldarstellung der Volksballade im allgemeinen die dramatische Tendenz während der Volksläufigkeit durchdringt.

---

[9]) Krohn 105.

[10]) Dramatisch bewegte Eingänge sind selten in Volksfassungen; der abrupte Abschlufs aber, der Absturz nach einer Schlufssteigerung, begegnet uns häufig gerade in zurechtgesungenen Balladen.

[11]) Miller 41.

[12]) *Lord Randal* und *Edward*; vgl. Hart, *Ballad and Epic* 42: 'If, then, we may think of a development, a moment when ballad conventions, ballad technique, have just been perfected, but had not yet become artificial, dry or barren, — then the ballad of Edward may be fairly regarded as representing the climax, and as being typical of the moment.'

Kapitel III. Durchgestaltung der englischen und schottischen Volksballaden während der mündlichen Überlieferung.

Der typischen Aufteilung der Fabel (Fünf- und Dreiszenigkeit), den typischen Strophenfolgen, den Strukturtendenzen des volksläufigen Vierzeilers entspricht eine typische Durchgestaltung und Umgestaltung[1]) der Fabel während der Volksläufigkeit. Während die Ergebnisse der beiden ersten Kapitel zum groſsen Teil für das erzählende Volkslied im allgemeinen gelten, werden wir mit der Aufstellung der Durchgestaltungstendenzen Kriterien für die Eigenart der Childballaden gewinnen. Die typische Durchgestaltung einer Volksballade oder eines Volksliedes bezeichnet die Forschung als Durchsetzung mit Formelgut. Neben der Aufstellung von Strukturtendenzen sehe ich es als meine Hauptaufgabe an, den Charakter und die Bedeutung der Formel zu erkennen.

§ 26. Die Bedeutung der *Formel.*

„Und zwar ist gegenüber der Individualpoesie, die Formeln absichtlich meidet, die Formelhaftigkeit geradezu ein Bedürfnis und ein stilistisches Merkmal der Volkstümlichkeit der Gemeinschaftspsyche. Diese notwendig eintretende Formelhaftigkeit ist gerade eins der ersten und entscheidendsten Merkmale, mit denen der primitive Gemeinschaftsgeist durch den Prozeſs des Zersingens die gesunkene Kunstdichtung überzieht und entstellt.“[1]) Naumann, wie im Grunde auch noch seine Schülerin Renata Dessauer[2]), scheinen die Bedeutung der Formel als Sprachprägung völlig zu verkennen. Ihre Bemerkungen über die Volksliedformeln sind einzig in Rücksicht auf den späteren Überlieferer und dessen Züge gesehen und meist nur für die Erklärung negativer Variantenbildung von Belang.[3]) Es ist wichtig, die Psyche des Volks-

---

[1]) II. Hauptteil, Kap. IV, bes. § 33—35.

[1]) Naumann, *Volkskunde* 121; 2. Aufl. 117.

[2]) In der sonst ausgezeichneten Dissertation *Das Zersingen.*

[3]) Die psychologische Bedeutung der Formel für den Sänger finden wir bei Götze 43 treffend geschildert: „Und, wie in unserem alten Volksepos, stets sind diese (der Darstellung) Mittel formelhaft gebraucht. Auch das ist notwendig im Stil der mündlich überlieferten Dichtung. Die festen

sängers zu kennen; auch soll nicht bestritten werden, daſs späte Volkssänger den Gehalt der Lied- oder Balladenformeln und Formelstrophen nicht mehr empfanden, und daſs sie diese Formeln und Formelstrophen als starre Versatzstücke in neue Lieder einsetzten.

Soll aber die Einstellung der späten Volkssänger, welche die Childballaden in ihren typischen und groſsen Sprachprägungen gar nicht recht begreifen konnten, auch die Einstellung der Wissenschaft bleiben? Gibt es nicht zu denken, daſs Burns und Scott gerade von den *common-place-Strophen* angeregt wurden und diese in ihre Gedichte einschmolzen?[4])

Die bisherigen Untersuchungen über Formeln und Formelhaftigkeit der Volksballaden führten nicht zur künstlerischen Bedeutung der Formeln als gültiger Sprachprägung für Handlungen und Motive.[5])

So ordnet Fehr in seiner Dissertation die Wortformeln der Childballade in ein vorhergefaſstes System: Gesichtspunkte aber, die konstruktiv von auſsen herangetragen werden, führen von der Interpretation des Einzeldenkmals ab.

Wendungen und die Wiederholungen sind ebensosehr Gedächtnisstütze für den Sänger, wie Hilfen zur leichteren Erfassung für den Hörer: die Bequemlichkeit des einen ist der Genuſs des anderen Teils, ganz von selbst finden sich beide zusammen. Die typischen Wiederholungen geben Ruhepunkte der Aufmerksamkeit, auch das ist Bedürfnis gerade bei der Aufnahme mündlicher Vorträge.“

[4]) Burns: ‘I remember a stanza in an old Scottish ballad which, notwithstanding its rude simplicity, speaks feelingly to the heart:

Little did my mother think,
That day she cradled me,
What land I was to travel in,
Or what death I should die.

[The Ballad is *Mary Hamilton*, Child 173 R.]’. Vgl. F. B. Snyder, *Notes on Burns and the Popular Ballads* JEGPh 17, 281. Unter C führt Snyder *Echoes of Ballad Phraseology* an; es sind fast ausschlieſslich Reminiszenzen an Gemeinstrophen.

[5]) Daurs Einleitung *Versuch eines Überblicks über die Bedeutung der Formeln für das poetische Schaffen in Hinsicht auf ihre Bedeutung für die Erkenntnis des deutschen Volksliedes* führt nicht zur historischen Erkenntnis, die man darin vermutet: die Formel als endgültige und allgemeingültige Sprachprägung.

Wirths Beiträge beschränken sich auf gute Zusammenstellungen des Formelguts der Ballade. Die grofse Bedeutung der Formel für die Einzelballade ist auch ihm entgangen. Beide Verfasser geben Formelsammlungen nach einer von aufsen herangetragenen Systematik; das vielschichtige Material der Childballaden wird gleichwertig ohne kritische Scheidung aufgenommen.

Die Wissenschaft hat die *common-places* (*recurrent passages*) statistisch und mit Rücksicht auf den Volkssänger, also psychologisch, betrachtet. Das Entscheidende ist aber nicht, was die *common-places* für den jetzigen und früheren Volkssänger bedeuten und bedeutet haben, sondern wie in ihnen Schicksal, Handlung, Gebärde und Situation in unnachahmlicher Lebendigkeit gestaltet werden:

7 B 3: *He's mounted her on a milk-white steed,*
And himself on a dapple grey,
With a bugelet horn hung down by his side,
And lightly they rode away.[6])

Häufig wiederkehrende Strophen dieser Art benannte die Forschung *common-places*[7]), Lieblings- und Wanderstrophen[8]), Gerippstrophen[9]), Formelstrophen.[10]) Ich kann mir keine dieser Bezeichnungen zu eigen machen, da sie stets nur eine Teilfunktion der *commonplace-Strophen* wiedergeben.

Ich möchte eine Bezeichnung wählen, die sich an den englischen Ausdruck *commonplace* anlehnt[11]): *Gemeinstrophe.* Ihre Sprachform ist allen Balladen gemeinsam. *Formelstrophe* hat einen abschätzigen Nebensinn. Die Gemeinstrophen können Gerüststrophen sein, können *wandern*

---

[6]) Die plastische Kraft und die Gefühlstiefe dieser *commonplace-Strophen* sind fast allgemein übersehen worden.

[7]) *Commonplace* ist der übliche Ausdruck im Englischen für diese Erscheinung.

[8]) Meier, *Kunstlied* CIV.

[9]) Daur, besonders 133 und 135.

[10]) Dessauer 72f., 79f.

[11]) Die deutsche wörtliche Übersetzung von *commonplace Gemeinplatz* hat die abschätzige (pejorative) Bedeutung des englischen Wortes in verstärktem Mafse übernommen. Zur allgemeinen Bedeutung von *commonplace* im Englischen vgl.: 'A commonplace is a thing that, whether true or false, is so regularly said on certain occasions that the repeater of it can expect no credit for originality; but the commonplace may be useful.' H. W. Fowler, *Modern English Usage*, Oxf. 1927.

(Motivattraktion) oder auch rein als *Formeln* in anderen Balladen erscheinen, in die sie nicht hineinpassen (Kontamination: § 30).

Eine *Gemeinstrophe* ist also die endgültige Sprachausprägung einer Handlung oder Situation, die in Ausdruckskraft und -wert und in der rhythmischen Fügung den Überlieferern der Ballade genügte, so dafs sie nicht mehr geändert wurde. Die Mehrzahl der *Gemeinstrophen* gehörte ursprünglich einer bestimmten Ballade an[12]) und wurde (in ihrer dauernden Gestalt) während der mündlichen Überlieferung der Ballade ausgebildet.

Da die *Gemeinstrophe* eine Situation am besten gab, anschaulich und dem Gefühl einprägsam, setzte man sie in andere Balladen zur Gestaltung ähnlicher Situationen[13]) ein. Ihr häufiges Vorkommen erklärt sich nicht allein aus der Bequemlichkeit im Sänger und aus dem Verlangen nach der liebgewohnten Formel im Hörer (Götze), sondern auch aus ihrer Treffsicherheit einer Situation und aus ihrer Klangschönheit. Man wird sagen dürfen, dafs die künstlerisch hochwertigen Gemeinstrophen (die aus dem Milieu der höheren Schichten stammen) geradezu die Childballade charakterisieren.

Die Entwicklung der Childballaden läfst sich an der Entstehung, der Gestaltung und dem Zerfall[14]) der Gemeinstrophen *in nuce* demonstrieren.

§ 27. Entstehung der Gemeinstrophen.

Der hohe künstlerische Wert der *Gemeinstrophe* hängt damit zusammen, dafs sich um ihre Bildung die besten Volkskräfte, der Adel und die Freien, bemüht haben.[1]) 'Indeed,

---

[12]) Keith wendet sich in der Einleitung zu Greig-Keith XXXVII gegen diese These; vgl. § 27.

[13]) Meier, *Kunstlied* CIV; vgl. § 30.

[14]) Zerfall: konstruktive Ausweitung, Zerdehnung auf Grund ihres Parallelbaus, der erlaubt, Einzelglieder zu variieren.

[1]) Ein Volk wird in seinen hohen Schichten und besten Kräften niemals in die unliterarische Stufe zurücksinken und auf mündliche Tradition wieder angewiesen sein; es werden also auch Formeln und Gemeinstrophen von hohem Wert nicht mehr geschaffen werden können. Rückübertragungen heute geltender Bedingungen auf frühere Zeiten sind unstatthaft.

the original production of these common-places betokens no slender ingenuity on the part of these song inditers.'[2]) 'The commonplaces are survivals of the simple and venerable language of our ancestors, lending a quaint dignity to every ballad in which they occur, and producing the same atmosphere of appropriate beauty that radiates from the terms "mother" and "home". Professor Child, with surprising hardihood, would accept as germane to one ballad a commonplace which he described as an intruder in another; but in strict fact, which belonged to which is beyond editorial wit to determine.'[3])

Child entschied allerdings über die ursprüngliche Zugehörigkeit einer Gemeinstrophe zu einer Ballade intuitiv, ohne die Gründe angeben zu können, aus denen eine Gemeinstrophe bei der Schöpfung oder Entwicklung gerade in einer bestimmten Ballade entstanden ist.

„Die folkloristische Arbeitshypothese, dafs jedes Motiv ursprünglich seinen Platz in einem bestimmten Liede oder Märchen gehabt, hat nicht geringe praktische Bedeutung, indem sie zwingt, diese Frage bei jeder Untersuchung aufzunehmen."[4])

Der Entstehungsort jeder *Gemeinstrophe* — d. h. die Ballade, aus deren Zusammenhang sich die Gemeinstrophe gelöst hat, bevor sie in andere Balladen übergetreten ist — mufs aber ermittelt werden. Hier erwarten uns noch methodisch sehr schwierige Untersuchungen.

Man darf nie mit Sicherheit behaupten, den Entstehungsort einer Gemeinstrophe gefunden zu haben; die Ballade, in der sie sich bildete, mag überhaupt nicht oder nur schlecht überliefert sein. Die nachfolgenden Untersuchungen über den Entstehungsort einer *Gemeinstrophe* sollen einen bescheidenen Anfang machen.

Nicht alle *Gemeinstrophen* entstehen innerhalb einer volksläufigen Ballade; mitunter ist die Ausgangsstrophe Prägung eines volkstümlichen Dichters. Auch in diesem Falle läfst sich die allmähliche Entstehung der Gemeinstrophe verfolgen.

---

[2]) Motherwell XXIII. Motherwells Einsicht gehört zu den seltenen Zeugnissen, die wir für die künstlerische Bedeutsamkeit der Gemeinstrophen besitzen. [3]) Greig-Keith XXXVIII. [4]) Krohn 98.

Die Entstehung von Gemeinstrophen ist natürlich nicht auf die Childballaden beschränkt, sondern ist ein Kennzeichen der Volksdichtung überhaupt. Die folgende Strophe ist im Volkslied und in der Ballade anzutreffen. Child druckt im vierten Bande (S. 93) eine Strophe ab, die in *A Yule Medley* in *Woods MSS* um 1620 steht.

I. *Hey trollie lollie, love is jolly*
A qhyll qhill it is new;
Qhen it is old, it grows full cold,
Woe worth the love untrew.

Aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ist uns das Lied *Waly, Waly, Gin Love be Bony* bekannt (Child, Bd. IV, S. 92f.):

II. 1. *O Waly, waly up the bank ...*

3. *O Waly, waly but love be bony*
A little time, while it is new;
But when 'tis auld, it waxeth cauld,
And fades away like morning dew.

Der neue Beginn der Strophe *O Waly, waly* erklärt sich als Parallelanknüpfung zur ersten Strophe. *Jolly* wird '*bony*' nach '*bank*' der 1. Strophe. *A qhyll* wird *modernisiert* zu '*a little time*'. Der Kontrast wird logisch durch das *but* herausgehoben. Statt der Drohung gegen untreue Liebe in der vierten Zeile jetzt ein Bildparallelismus zu *waxeth cauld.*

Strophen aus diesem Liede dringen in verschiedene Balladen ein; die angeführte Strophe in die Motherwell-Fassung von *Jamie Douglas*, Child 204 (from the recitation of R. D. a native of Galloway, 4 May 1825 'A song of her mother's, an old woman'):

III 204 J: 1. *O Waly, waly up yon bank!*

2. *O Johnie, Johnie, but love is bonnie*
A little while, when it is new;
But when love grows aulder, it grows mair caulder,
And it fades awa like the mornin dew.

Die Reimlust wirkte stärker als der Parallelzwang der ersten Strophe; spät-volkstümlicher Binnenreim: *Johnie — bonnie.* Der Komparativ soll das allmähliche Schwinden besser fassen.

Weitere 100 Jahre später hört C. Sharp das Lied in Somerset, ca. 1900:

IV. 6. *O love is handsome and love is fine*
And love's a jewel while it is new,
But when it is old, it groweth cold,
And fades away like morning dew.

Durch steigernde Kompositionswiederholung

love is hańdsome — fíne — a jéwel

(Dreizahl mit Achtergewicht) in den ersten beiden Zeilen, durch Gegenüberstellung der dritten und vierten mit der ersten und zweiten und durch den Bildparallelismus der vierten nach der dritten Zeile hat diese Strophe allmählich ihre endgültige, schwer zu ändernde Gestalt erreicht.[5])

Es wurde wiederholt betont, dafs die ältesten Volksballaden des englischen Kreises noch kaum Gemeinstrophen aufweisen. Während der Volksläufigkeit nimmt die Zahl der Gemeinstrophen in fast jeder Ballade zu:

1. Die Prägungen werden immer typischer und der Situation entsprechender, bis die typische Prägung der Gemeinstrophe entstanden ist.

2. Aus Balladen mit ähnlicher Situation werden schon weiterentwickelte Gemeinstrophen übernommen. Jedenfalls aber ist die Entstehung einer Gemeinstrophe nicht auf den ursprünglichen Gestalter der Balladenfabel zurückzuführen; sie entsteht während der mündlichen Überlieferung. Ich suche diese These im 2. Teil des folgenden Paragraphen zu stützen, in welchem ich die Entwicklung der *Beilagerstrophe* ausführlich behandle.

§ 28. Arten und Gruppen der Gemeinstrophen.

Gemeinstrophen sind meist nur den Balladen einer Gruppe gemeinsam, sie dringen selten über die Gruppe hinaus.

1. Gemeinstrophen der sprachlichen Meisterschaft.

Die bisher vollständigste, obwohl stark ergänzungsbedürftige Aufstellung von Gemeinstrophen findet sich in Child V, 474f. Zunächst fällt in die Augen, dafs die Mehrzahl der

---

[5]) So schon Percy, *Reliques* 654.

schottischen Gemeinstrophen dem Rittermilieu entstammt. Dies hat also, so scheint es, Balladenton und *Balladendenken* bestimmt. Im vorangehenden Paragraphen suchte ich wahrscheinlich zu machen, daſs die Gemeinstrophen der groſsen Gebärde und des groſsen Stils innerhalb des niederen Adels- und der Freien entstanden sind, nicht erst zu einer Zeit, als das Erlebnisgut dieser Schicht und das früherer Zeiten Gemeingut der Zünfte, Bauern und Fahrenden geworden war.

„Die Volksliedformel lebt nur aus ihrer Existenz im Ganzen. Aus der Einheit der wirkenden Gestalt gerissen, ist sie tot.“[1]) Die tragischen Liebesballaden bilden jedoch eine solche Einheit in Haltung und Ton, daſs die Ausgangsfassung einer Gemeinstrophe oft nicht ermittelt werden kann: die Geschichte einer Gemeinstrophe ist nahezu ebenso verwickelt wie die einer Ballade.[2])

Neben den typischen Eingangs-[3]) und Schluſsstrophen[4]) und den typischen Überleitungs- und Eingangsstrophen zu neuen Szenen[5]) hat die Liebesballade der Ritter, vor allem die Folge der Strophen, die den Eilritt eines Boten schildern, typisch durchgestaltet.

Die Botenfolge in ihrer Vollständigkeit erscheint in fast allen Fassungen der tragischen Liebesballade *Lady Maisry* (Child 63)[6]); die einzelnen Fassungen weichen in der Ausgestaltung der Folge nur wenig voneinander ab. Die Fassungen anderer Balladen enthalten die Botenfolge nicht vollständig (eine Erklärung für fehlende Ausgestaltung der Botenfolge liegt nur in der Fabel von *Little Musgrave and Lady Barnard*,

---

[1]) Pongs, *Methode* 272.

[2]) Vgl. die Geschichte der Gemeinstrophe: *When bells were rung and mass was sung* . . . § 29. [3]) § 25. [4]) § 25.

[5]) 7 B 10/11: *He's lifted her on a milk-white steed,*
And himself on a dapple grey,
With a bugelet horn hung down by his side,
And slowly they baith rade away.

O they rade on, and on they rade,
And a' by the light of the moon,
Until they came to yon wan water,
39 A 3. 8. 17. *And there they lighted down.*

[6]) Fischer 35ff. hat uns eine gute Interpretation der *Lady Maisry* von ihrem tragischen Gehalt aus gegeben; sie zeigt auch die notwendige Eingliederung der Botenfolge in diese Ballade auf.

Child 81, vor) oder ändern die Gemeinstrophen ab. Wir müssen annehmen, daſs sich die Botenfolge in dem Zusammenhang ihrer Ursprungsballade am besten und vollständigsten erhalten hat: die Botenfolge stammt also wahrscheinlich aus der tragischen Liebesballade *Lady Maisry* und ist von ihr aus zunächst in andere tragische Liebesballaden, dann auch in andere Balladen eingedrungen, in denen das Botengehen anschaulich dargestellt werden sollte. Diese Ballade muſs, wie aus den zahlreichen Fassungen hervorgeht, weit verbreitet gewesen sein; sie stellt den tragischen Sippenkonflikt typisch und im groſsen Stile dar: aus beiden Gründen reizte ihre Gestaltung zur Analogiebildung. Die Botenfolge der *Lady Maisry* läſst sich nicht nach der Fassung A (Jamieson-Brown) geben; A ist wohl künstlerisch am geschlossensten, enthält aber individuelle Züge, die dem umgestaltenden Gedächtnis von Mrs. Brown zuzuschreiben sind (§ 4 Anm. 14): in den von Motherwell überlieferten Fassungen hat die Botschaftsfolge ihre volksläufige Gestalt. Jeder Gemeinstrophe der Folge schlieſse ich das Vorkommen in den übrigen Childballaden an:

I. 65 C 5: *Where will I get a bonnie boy,*
Will win gold to his fee,
That will run on to fair England
For my good lord to me?[7])

---

[7]) A 18: *O whare will I get a bonny boy,*
To help me in my need,
To rin wi hast to Lord William
And bid him come wi speed?

To help me in my need entspricht dem persönlichen Ton in dieser Fassung Mrs. Browns. So auch die Antwort des Pagen, die nach der Tendenz der Volksläufigkeit (nach Olriks Gesetz der *Schematisierung*) die Frage wörtlich in der Antwort wiedergeben müſste, die aber tatsächlich variiert.

A 19/20: *O out it spake a bonny boy,*
Stood by her brother's side:
O I would rin your errand, lady,
Oer a' the world wide.

Aft have I run your errands, lady,
Whan blawn baith win and weet;
But now I'll rin your errand, lady,
Wi sat tears on my cheek.

Wahrscheinlich wohl Mrs. Browns unbewuſste Gestaltung aus gefühlvoller Teilnahme.

Vorkommen: 65 *Lady Maisry* A 18, B 11, C 5, D 10, E 7, F 12, H 20, J 5 (IV, 466), K 5.

66 *Lord Ingram and Chiel Wyat* A 10, C 9.

72 *The Clerk's Twa Sons o Owsenford* C (Buchan!) 10.

73 *Lord Thomas and Fair Annet* C 3, E 14, F 10, H 11.

75 *Lord Lovel I* (Percy Papers) 4.

87 *Prince Robert* A 7, B 5, C 7, D 6.

91 *Fair Mary of Wallington* A 9, B 8, F 7, G 8 (V, 227).

99 *Johnie Scot* A 7, M 6, N 7, Q 7 (IV, 486), R 6 (IV, 488).

221 *Katharine Jaffray* K (Buchan) 8.

222 *Bonny Baby Livingston* B (Buchan) 18.

251 *Lang Johnny More* (*Christie's Scotch Ballads*) 11.

Ia. 65 C 6: *Oh here am I, your waiting-boy,*
Would win gold to my fee,
And will carry any message for you,
By land or yet by sea.

II. 65 C 7: *And when he fand the bridges broke,*
He bent his bow and swam,
But when he fand the grass growing,
He slacked it and ran.

65 *Lady Maisry*, A 21, B 13, C 7, E 9, F 14, G 6, J 8 (IV, 466), K 7 (IV, 467).

66 *Lord Ingram and Chiel Wyet* A 12.

72 *The Clerk's Twa Sons o Owsenford* C (Buchan!) 15.[8])

75 *Lord Lovel I* (Percy Papers) 6.

81 *Little Musgrave and Lady Barnard* C (Pepys Ballads) 14, D 9, F 7, H 5, L 16 (Buchan!), vgl. IV, 477, Scotch Ballads, 7. Strophe.

87 *Prince Robert* D 9.

91 *Fair Mary of Wallington* A 16, B 15, G 15.

99 *Johnie Scot* A 10, N 13 (Buchan!).

221 *Katharine Jaffray* K 13 (Buchan!).

251 *Lang Johnny More* (Buchan und Christie's Ballads) 16.

---

[8]) Buchan glättet: 72 C 15:

Where he found the grass green growing
He slackt his shoes and ran,
And where he found the brigs broken,
He bent his bow and swam.

III. 65 C 8/9: *And when he came to that lord's gate,*
Stopt not to knock nor call,
But set his bent bow to his breast,
And lightly lap the wall.

And ere the porter was at the gate
The boy was in the hall,
And in that noble lord's presence
He on his knee did fall.

65 *Lady Maisry* A 22, B 14, C 8, 9.
66 *Lord Ingram and Chiel Wyet* A 13.
83 *Child Maurice* F 14, 15.
91 *Fair Mary of Wallington* B 16, G 16 (V, 228).
81 *Little Musgrave and Lady Barnard* (IV, 476) (James Hogg-Scott) 8.

IV. 65 10: *O is my biggins broken? he said,*
Or is my towers won?
Or is my lady lighter yet,
Of daughter or of son?

11: *Your biggins are not broken, he said,*
Nor is your towers won,
Nor is your lady lighter yet,
Of daughter or of son;
But if you stay a little time
Her life it will be gone.

65 *Lady Maisry* A 23, 24, B 16, 17[9]), C 10, 11, E 11, 12, G 8, 9, H 25, 26, K 8, 9 (IV, 467).
66 *Lord Ingram and Chiel Wyet* C 14, 15.
75 *Lord Lovel* I 8, 9
81 *Little Musgrave and Lady Barnard* D 11, 12, F 10, 11, H 6, 7, I 4, 5, J 11, 12, L 19, 20 (Buchan!)[10]) IV, 477 10, 11.

---

[9]) 65 B 16: *Is my building broke into?*
Or is my towers won?
Or is my true-love delivered
Of daughter or of son?

An den Stiländerungen der Gemeinstrophen läſst sich der Stilcharakter einer Ballade am leichtesten ablesen. B benutzt *genteel words.*

[10]) Buchan: 81 L 19:
Are any of my biggins brunt, my boy?
Or are my woods hewed down?
Or is my dear lady lighter yet,
O dear daughter or son?

Eine Ortsvariation oder Buchans Sucht nach besonderem Ausdruck.

V. In *Little Musgrave and Lady Barnard* verspricht der Lord dem Pagen eine Belohnung, falls seine Botschaft der Wahrheit entsprach, den Galgen, wenn sie eine Lüge war.

81 C (Pepys) 17: *If this be true, my little foot-page,*
And true as thou tellest to me,
My eldest daughter I'le give to thee,
And wedded thou shalt be.

18. *If this be a lye, my little foot-page*
And a lye as thou tellest to mee,
A new paire of gallowes shall straight be set,
And hanged shalt thou be.

81 *Little Musgrave and Lady Barnard* A 11, 12, B 2, 3, C 17, 18, D (Kinloch)[11]) 14, E 9, 10, G 12, H 8, 9, I 6, J 13, 14, L 24, 25.

65 *Lady Maisry A Jamieson-Brown* 9.[12])

161 *The Battle of Otterburn* (III, 299) B 5, 6.[13])

VI. Der Botenfolge schliefst sich die Strophe an, in welcher der Ritter das schnellste Pferd zu satteln befiehlt: 65 A (Jamieson-Brown) 25:

O saddle me the black, the black,
Or saddle me the brown;

---

[11]) 81 D 14: *If this be true ye tell to me,*
It's goud sall be your fee;
But if it be fause ye tell to me,
I'se hang ye on a tree.

Die beiden Strophen sind in eine zusammengesungen.

[12]) Durch die Volksläufigkeit wurden die Strophen, als sie in die Ballade *Lady Maisry* übernommen wurden, zusammengedrängt:

65 A 9: *Gin this be true you tell to me,*
My mailison light on thee!
But gin it be a lie you tell,
You sal be hangit hie.

[13]) Selbst in die schottische Chronikballade der *Battle of Otterburn* ist die Strophe eingedrungen: 161 B 5/6:

If this be true, my little boy,
And it be troth that thou tells me,
The brawest bower in Otterburn
This day shall be thy morning-fee.

But if it be fase, my little boy,
But and a lie that thou tells me,
On the highest tree that's in Otterburn
With my ain hands I'll hing thee high.

O saddle me the swiftest steed
That ever rade frae a town.

65 *Lady Maisry* A 25, B 19, C 13, D 15, F 16, E 13, H (Buchan!) 4 und 28, K 10 (IV, 467).[14]

75 *Lord Lovel* I (Percy) 10.

76 *The Lass of Roch Royal* A 3 und 26, B 23.

81 *Little Musgrave and Lady Barnard* I 7, F 12[15]) (IV, 477).

91 *Fair Mary of Wallington* A 24, B 22, G 25.

222 *Bonny Baby Livingston* A 28, B 23; (V, 262) Sharpes Collection 18.

Ich habe das Vorkommen der Botenfolge in den Childballaden ausführlich dargestellt, um damit zu zeigen, dafs in fast allen Balladen einer Gruppe eine der wichtigen Szenen (durch Motivattraktion) in gleicher und typischer Art dargestellt ist. Die Botenfolge ist aber nur in wenigen Balladen vollständig erhalten (65, 81). Bezeichnenderweise ist die Botenfolge in den Balladen, die im 20. Jahrhundert aufgezeichnet wurden, kaum mehr erhalten.

Eine andere Strophe schildert, wie ein Mädchen sich für einen plötzlichen Aufbruch bereit macht; sie schürzt den Rock und bindet das Haar auf. Es ist nicht gewifs, ob die Strophe ursprünglich einer Ballade der höheren oder niederen Schicht angehörte. Der Häufigkeit ihres Vorkommens nach müfste die Strophe[16]) in der weitverbreiteten Elf-Ballade von *Tam Lin* (39) entstanden sein.

---

[14]) Vgl. Wimberly, *Folklore* 188.

[15]) Eine interessante Variation: IV 477 Scotch Ballads 12:

Gae saddle me the black, he cry'd,
Gae saddle me the gray;
Gae saddle me the milk-white steed,
To hie me out the way.

[16]) Auch im elisabethanischen Drama waren es die Gemeinstrophen, die eingesetzt wurden.

For I'll cut my green coat a foot above my knee,
And I'll clip my yellow locks an inch below mine ee.

Aus Beaumont and Fletcher, *The Two Noble Kinsmen*, printed in 1634, Act III, sc. 4; nach Child V, 202.

39 A setzt die Gemeinstrophe dreimal als Einleitung der neuen Szene:

3. *Janet has kilted her green kirtle*
A little aboon her knee,
And she has broded her yellow hair
A little aboon her bree,
And she's awa to Carterhaugh,
As fast as she can hie.[17])

Vgl. 39 B, 3 Strophen. L 7. 41 B 2, 103 A 13, B 18, C 7.

In *Child Waters* (63) und in *Rose the Red and White Lily* (103) wird diese Strophe dazu verwandt, die Verkleidung eines Mädchens in einen Pagen wiederzugeben. In der Maskierung wollen zwei Mädchen den Geliebten unerkannt folgen.[18])

Wozu diente die Strophe ursprünglich? Um die Eile des Aufbruchs (*Tam Lin*: *kilted her kirtle*, *broded her hair*) oder um die Verkleidung in einen Pagen (*Child Waters*: *Cutt your gown of green*, *your yellow locks*) auszudrücken?

Das Verkleidungsmotiv, die Mädchenpagenstrophe, bildet ein notwendiges Glied der Fabel in *Child Waters* und in *Rose the Red and White Lily* (103). Die englische Fassung A von *Child Waters* (um 1650) ist gewifs ein Jahrhundert älter als die schottischen Fassungen der übrigen Balladen. Es ist also sehr fraglich, ob *Child Waters* die Strophe aus *Tam Lin* übernommen hat. In *Child Waters* ist die Gemeinstrophe in zwei Strophen auseinander gefallen:

63 A (Percy M.) 9, 10: *If you will my ffootpage be, Ellen,*
As you doe tell itt mee,
Then you must cutt your gownne of greene
An inche aboue your knee.

Soe must you doe your yellow lockes,
Another inch aboue your eye;
You must tell noe man what is my name;
My ffootpage then you shall bee.

---

[17]) Fritz Panke hat die treffende Beobachtung gemacht, dafs eine grofse Zahl von sechszeiligen Strophen, die sich hin und wieder in Vierzeilerballaden finden, folgendermafsen zu erklären sind: einer vierzeiligen in sich festen Gemeinstrophe, welche die Situation im allgemeinen darstellt, werden noch zwei Zeilen angehängt, welche die Situation den besonderen Umständen der Ballade gemäfs kennzeichnen. Demzufolge wäre die sechszeilige Strophe erst in *Tam Lin* eingedrungen.

[18]) Vgl. Züge.

Eine Weiterführung liegt deutlich in *Sweet William's Ghost* (77 A) vor:

11. *Now she has kilted her robes of green*
A piece below her knee,
And a' the live-lang winter night
The dead corp followed she.

Die Strophe versieht zwei Aufgaben gleichmäſsig gut: allein durch Vertauschung des Verbs kann man entweder den Eindruck des eiligen Aufbruchs oder den der Verkleidung in einen Pagen hervorrufen (vgl. § 29).

2. Gemeinstrophen niederen Tones und niederer Schichten.

Die Schöpfer und Träger der Balladentradition müssen Sippe und Sitte als groſse Mächte des Lebens empfunden haben; denn jede sich gegen diese Mächte auflehnende persönliche Leidenschaft führt zur tragischen Konstellation, zum tragischen Untergang.[19]) Die aus der leidenschaftlichen Liebe erwachsenden dramatischen Verwicklungen und tragischen Katastrophen interessierten die ersten Träger der Balladentradition im besonderen. Das Thema der tragischen Liebesballade ist immer wieder, wie eine „ungesetzliche" Leidenschaft anwächst und sich an den Dämmen staut, die eine Gesellschaft zur nützlichen Regelung der Leidenschaft errichtet hat. Die Dichter und Überlieferer der tragischen Balladen scheinen, echt germanisch, den Vorgang des Liebens selbst nicht als gestaltungswürdig angesehen zu haben.

Eine andere Gruppe von Balladen bezeugt gerade ein Interesse an der Schilderung der gefahrlos und hemmungslos befriedigten Liebe

He's taen her by the milk-white hand,
And by the grass-green sleeve,
And laid her low on gude green wood,
At her he spierd nae leave. (39 G 7)

[19]) Im „Volke" dagegen wird die Liebe zwischen Menschen verschiedenen Standes romanhaft empfunden. Die märchenhaft ausgleichende Gerechtigkeit läſst das „Mädchen aus dem Volke" zuguterletzt von königlichen Eltern stammen.

Die jedes Mafs überschreitende Leidenschaft, das Durchbrechen von Sitte und Gesetz, führt in der „adligen“ Gesellschaft zum tragischen Konflikt, in der unkriegerischen Schicht zur romanhaften, friedlich-beglückenden Lösung.

Entwicklung und Funktion der *Beilager-Strophe.*

Ein Ritter begegnet einem (einfachen) Mädchen. Die vom Ritter geforderte Hingabe geschieht mehr oder weniger aus freiem Willen. Das Beilager hat nur in wenigen Balladen einen tragischen Ausgang; dies sind die Balladen, in denen das Mädchen sich unwissentlich dem eigenen Bruder hingegeben hat.[20])

Wir sind in der Lage, den Wandel der *Beilager-Strophe* zur Gemeinstrophe zu verfolgen.

Wir finden die erste Gestaltung dieses Motivs innerhalb der englischen Ballade *Crow and Pie* (Child 111), die aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt. (Geprägte Gemeinstrophen vom *Child*-Charakter dürfen wir aus früherer Zeit noch nicht erwarten.)

Ein Mädchen wird im Walde verführt. Obwohl sie entehrt ist, hofft sie auf gutes Weiterleben:

111, 17: *Thoughe a knave hathe by me leyne,*
Yet am I noder dede nor slowe;
I trust to recouer my harte agayne,
And Crystes curse goo wythe yow!

ein Lebensgefühl[21]), das mit dem der tragischen Liebesballade nichts gemeinsam hat, wohl aber mit dem Lebens-

---

[20]) Child 50 *The Bonny Hind,* 52 *The King's Dochter Lady Jean;* vgl. hierzu Gruppe 2.

[21]) *Crow and Pie* ist im Rawlinson MS überliefert. Child charakterisiert die Ballade als 'not a purely popular ballad, but rather of that kind which, for convenience, may be called the minstrel-ballad' (vol. II, 478). Das volkstümliche Thema wurde vom *fahrenden Sänger* als Vortragsstück gestaltet:

15: *But, all medans, be ware be rewe,*
And lett no man downe yow throwe;
For and yow doo, ye wyll ytt rewe,
For then þe pye wyll pecke yow.

Volkstümliche Prägungen sind dabei verwendet worden, wie auch Child schon annimmt. *Crow and Pie* ist natürlich keine *Traditional-Popular-Ballad* nach der im § 14 gegebenen Definition; sie gehört dem englischen Zyklus an.

gefühl der einen Gruppe von interessant-romanesken Balladen, in der die Beilager-Strophe sich entwickelt.

1. Gruppe: Die Beilager-Strophe (und die Bitte um Namensnennung) in Vortragsballaden.

Stufen der Durchgestaltung bis zur endgültigen Form. 111, 9/14: Stufe I., 15. Jh.

9. *He toke hur abowte the mydell small,*
And layd hur downe vpon the grene;
Twys or thrys he served hur soo withall,
He wolde nott stynt yet, as I wene.

10. *But sythe ye haue i-lyen me bye,*
Ye wyll wedde me now, as I trowe;
I wyll be aduysed, Gyll, sayd he,
For now the pye hathe peckyd yow.

11. *But sythe ye haue i-leyn me by,*
And brought my body vnto shame,
Some of your good ye wyll part with me,
Or elles, be Cryst, ye be to blame.

12. *I wylbe aduysed, he sayde;*
Þe wynde ys wast þat thow doyst blowe;
I haue a-noder þat most be payde;
Therefore the pye hathe pecked yow.

13. *Now sythe ye haue i-leyn me bye,*
A lyttle thyng ye wyll tell;
In case that I with chylde be,
What ys your name? Wher doo ye dwell?

14. *At Yorke, a[t] London, at Clerkenwell,*
At Leycester, Cambryge, at myrye Brystowe;
Some call me Rychard, Robart, Jacke, and Wyll;
For now the pye hathe peckyd yow.

Die wohl vom Minstrel komponierte Strophenfolge — das Mädchen fordert Heirat, Geld, Namensnennung (umgekehrte Steigerung) — erscheint nicht in den Volksfassungen.

Stufe II. 110 A 4/6: (*The Knight and Shepherd's Daughter*) Anf. 17. Jh.

4. *He took her by the middle so small,*
And laid her down on the plain,
And after he had had his will,
He took her up again.

5. *Now you have had your wil, good sir,*
And put my body thus to shame,

Even as you are a courteous knight,
Tel me what is your name.

6. *Some men do call me Jack, sweet heart,*
And some do call me John,
But when I come to the king's [fair] court
They call me Sweet William.

Weiterhin erfährt wesentliche Veränderungen nur die Beilager-Strophe selbst. Nach Tendenz IV des volksläufigen Vierzeilers (§ 21) variiert die zweite Zeile nur den Inhalt der ersten:

Stufe III. 110 K: 19. Jh.

2. *He took her by the middle so small,*
And by the grass-green sleeve;
He bended her body unto the ground,
And of her parents he askd no leave.[22])

Die Strophen der Namensnennung behalten die Gestalt der Stufe II fast unverändert bei.

Die Mehrzahl der Fassungen setzt für

he took her by the middle so small

die rhythmisch und klanglich bessere Zeile

he took her by the milk-white hand[23]).

Stufe IV. 39 D:

7. *He took her by the milk-white hand,*
And by the grass-green sleeve,
And laid her low down on the flowers,
At her he asked no leave.

---

[22]) Scotts individuelle Ausgestaltung 217 G *The Broom of Cowden-knows*:

11. *He's taen her by the middle jimp,*
And by the grass-green sleeve,
He's lifted her over the fauld-dyke,
And speerd at her sma leave.

12. *O he's taen out a purse o gowd,*
And streekd her yellow hair:
Now take ye that, my bonnie may,
Of me till you hear mair.

[23]) Wie bei der deutschen Parallele dürfte diese Zeile ursprünglich mit dem Tanz in Verbindung gestanden haben:

Nimm sie bei der schneeweifsen Hand
Und führ sie in den Rosenkranz.

Für *he took* dringt meist durch *he's taen,*

so 39 C (Herd): *He's taen her by the milk-white hand,*
And by the grass-green sleeve . . .

Dies ist die endgültige Prägung der ersten beiden Zeilen der Beilager-Strophe.

Die vierte Zeile hat zwei Untertypen entwickelt, von denen ich den zweiten für sekundär halte:

a) *At her he asked no leave* [39 D 7, G (Buchan!) 7, C (Herd) I, 357, K 5, 110 F (Buchan!) 2, 217 M (Buchan!) 15].

b) *At her* (ein Mitglied der Sippe) *he asked no leave. And of her parents he askd no leave.* 110 K (Motherwell) 2, 4. *At her daddie speird na leave.* 217 N (Kinloch) 4, 4.

Die dritte Zeile, welche die Situation des Beilagers schildert, wird in jeder Fassung, charakteristisch für den Volkssänger oder den Überlieferer, variiert.[24])

39 D 7: *And laid her low down on the flowers,*
G (Buchan!) 7: *And laid her low on gude green wood,*
zu Cb (Herd): *He's led her to the fairy ground,*
52 D (Buchan!) 5: *And laid her low at the foot o a tree,*
217 A (Percy) 5: *And he 'as led her into the ew-bught,*
217 N (Kinloch) 4: *And he laid her down on the side o yon hill . . .*

---

[24]) Die auswechselbaren Zeilen der Gemeinstrophen lassen Improvisation des Vorsängers zu. „Solche Verse haben dann die Bedeutung von Variationen eines Themas, das eben durch sie, durch das ihnen allen Gemeinsame, sich bestimmt. So sind sie zu grofsem Teil Gerippformeln, wie ich sie nennen möchte, deren Wesen es also ist, dafs Verse verschiedenen Inhalts nach demselben Schema gebildet werden, wobei als dies Schema vor allem ein bestimmtes Wortgerippe erscheint. Ihm wird die Eignung für den einzelnen Fall verschafft, indem es wie ein Formular gleichsam ausgefüllt wird." Daur 76; vgl. § 29. — „Wenn man für den variablen Teil der Gerippformel und ihr fest bleibendes Gerüst Bezeichnungen anwenden will, . . . so ist die Füllung occasionell, während das Vers-Schema usuell feststeht . . . ja, das Verhältnis kann sich gerade umkehren, die Füllung zum festen, der Rahmen zum veränderlichen Teil werden" ebd. 100. Die klarste Ausprägung der Gerüststrophen findet sich in den späten Situationsballaden 95 und 274. Vgl. auch 235 *The Earl of Aboyne* A (Kinloch MS) 4, 5 usw.

Diese Variationen könnten stilkritisch untersucht werden.[25])

Die Entwicklung der Beilager-Strophe zur gefestigten Form ist typisch für die Entwicklung von Lieblingsstrophen der Überlieferer zu Gemeinstrophen.

2. Gruppe: Die Beilager-Strophe in tragischen Balladen. Ihrer Haltung und Ausgestaltung nach gehört die Beilager-Strophe zur nichttragischen Ballade. Die tragische Ballade hält sich nicht bei der Ausgestaltung des Vorgeschehens auf; sie interessiert sich für den tragischen Konflikt, der sich aus der Vereinigung zweier „ungleicher" Liebender ergeben kann. Hingegen findet sich die Gestaltung dieser Situation, besonders die Bitte um Namensnennung, auch schon in der tragischen Ballade der Dänen: *Ebbe Galt* (Danske Viser 63/8):

Now you have had your will of me,
To both of us small gain,
By the God that is above all things,
I beg you tell your name.

nach Small-Child 647.

Die tragischen Geschwisterballaden *The Bonny Hind* (50) und *The King's Dochter Lady Jean* (52), welche nach Sprachgebung und gesammelter Kraft zu den besten Childballaden gehören, geben die Situation der hier unheilvollen Vereinigung Liebender in ernsterem, knapperem Ton (als Ausgang des Vergleichs hätten wieder die Strophen aus *Crow and Pie* zu dienen, vgl. oben).

50 Child Bd I 444 (Herd):

Now you have torn off all my clothes,
And done me sin and shame,

---

[25]) Die volkstümliche Eindeutigkeit der Beilager-Strophe ändert der Künstler Walter Scott in eine pikante Zweideutigkeit: 39 I (Minstrelsy of the Scottish Border):

10. *He's taen her by the milk-white hand,*
Among the leaves sae green,
And what they did I cannot tell,
The green leaves were between.

11. *He's taen her by the milk-white hand,*
Among the roses red,
And what they did I cannot say,
She neer returnd a maid.

I beg you, before God most high,
Tell me, what is your name.

50 (Herd) 4/5: *He has taen her by the milk-white hand,*
And softly laid her down,
And when he's lifted her up again
Given her a silver kaim.

Perhaps there may be bairns, kind sir,
Perhaps there may be nane;
But if you be a courtier,
You'll tell to me your name.

In vorahnendem Ernst auch in 52 A (Motherwell MS) 5/6:

He took her by the middle sae sma,
And laid her on the gerss sae green,
And he has taen his will o her,
And he loot her up agen.

Now syn ye hae got your will o me,
Pray tell to me your name;
For I am the king's young dochter, she said,
And this nicht I daurna gang hame.

Die Erschütterung der Volkssänger über das Geschick der Geschwister verleiht der Gemeinstrophe eine besondere Gestalt. Nur Buchans Gewährsleute setzen auch in die tragische Ballade die leichtere Fassung der Beilager-Strophe:

52 C (Buchan!) 5/6: *He's taen her by the milk-white hand,*
And by the grass-green sleeve,
There laid her low in gude greenwood,
And at her spierd nae leave.

When he had got his wills o her,
His wills as he had taen,
She said, If you rightly knew my birth,
Ye'd better letten alane.

Vgl. D 5/6; ferner die Version von Greig, XXI, 5, 6. Das paſst gut zu dem Bilde, das Keith von den Leuten in Aberdeenshire entwirft. Vgl. auch § 28 Anm. 23.

§ 29. Die Gerüststrophe.

Die ausgeprägte Eigenart der Gemeinstrophe — die sich aus der Lebensanschauung und den Lieblingsgebieten derer ergibt, die sie bildeten — lieſs diese wesentlich auf eine Balladengruppe jeweils beschränkt bleiben. Die ausführlichen Darlegungen des vorigen Abschnittes suchten dies zu zeigen.

Wenn aber eine Gemeinstrophe ihre endgültige und allgemeingültige Form erreicht hat, wird sie analogisch, besonders in Sekundär- und Kunstballaden, *ausgenutzt* (vgl. § 28 Anm. 24). Daran sieht man aber, daſs das *Volk* sich bei den Gemeinstrophen noch etwas dachte. Die ersten beiden Zeilen der Beilager-Strophe waren fest geworden; die dritte Zeile blieb auswechselbar; die vierte war auf zwei Möglichkeiten beschränkt:

He's taken her by the milk-white hand,
And by the grass-green sleeve,
And laid (led) her . . .
At her (her father) he asked no leave.

In der Entführungsballade *Katherine Jaffray* (221), nach der Scott die berühmte Ballade *Lochinvar* dichtete, wird der Höhepunkt der dramatischen Handlung erreicht, als der *Laird of Lamington* seine Geliebte in Gegenwart des Bräutigams und der ganzen Sippe zu sich aufs Roſs hebt.

221 B (Herd's MSS) 12: *He's taen her by the milk-white hand,*
And by the grass-green sleeve,
He's mounted her high behind himself,
At her kin's speired nae leave.

Ähnlich in 221 C 11 und A 10.[1]) Die Nixenballade *Clerk Colvill* (Child 42) entspricht in ihrer Situation der *Beilager*-Strophe, biegt aber die dritte und vierte Zeile vollkommen ab:

A 6. *He's taen her by the milk-white hand,*
He's taen her by the sleeve sae green,
And he's forgotten his gay ladie,
And away with the fair maiden.

Eine interessante Funktionsgleichheit zweier Gemeinstrophen aus völlig verschiedener Lebenshaltung fällt in der historischen Sekundärballade *The Laird O Drum* (236) auf; in der einen Gruppe von Fassungen (A—C) wird die Hochzeit mit der umgewandelten Beilager-Strophe, in der

[1]) Als Parallele sei genannt: 225 J (from a MS which had belonged to Maidment)

3. *And he has taen Jean Key's white hand,*
And torn her grass-green sleeve,
And rudely tyed her on his horse,
At her friends asked nae leave.

anderen (D—F) mit der Eingangsstrophe der formellen Hochzeit eingeleitet:

236 B (Skene MS) 13:

He has taen her by the milk-white hand
And led her thro haas an bowers:
'Ye'r the choice of my heart,
An a' I hae is yours'.

Ähnlich in A 14 und C 16. Hingegen wird die Hochzeit im eigenen Hause mit kirchlichen Zeremonien gefeiert

E 15: *When bells were rung, and mass was sung,*
And a' man bound for bed,
The Laird o Drum and the shepherd's dother
In one bed they were laid.

In anderen Fassungen der gleichen Ballade bieten sich häufig wiederkehrende Variationen der Hochzeitsstrophe: etwa in D (Buchan!) 17:

When they had eaten and well drunken,
And all men bound for bed,
The Laird o Drum and his lady gay
In ae bed they were laid.

Eine Persiflierung oder individuelle Ausgestaltung der Hochzeitsstrophe in F (Macmath MS) 11:

11. *When all was done, and no bells rung,*
And all men bound for their bed,
The laird and the shepherd's bonnie daughter
In one bed they were laid.

Auch die Hochzeitsstrophe, deren Entwicklung zur endgültigen Prägung ich auslassen mufs, führte zu einer grofsen Zahl interessanter Analogiebildungen:

73 E 31: *Whan night was come, and day was gane,*
And a' man boun to bed,
Sweet Willie and the nut-brown bride
In their chamber were laid.

Die analogische Gegenstrophe 97 A (Jamieson-Brown):

8. *Whan night was gane, an day was come,*
An the sun shone on their feet,
Then out it spake him Brown Robin,
I'll be discoverd yet.

Als Gerüststrophe verwandt: 63 B (Jamieson-Brown)

21. *Whan bells were rung, an mass was sung,*
An a' men boun to meat,

Burd Ellen at a bye-table
Amo the foot-men was set.

oder 155 E 13: (Jamieson-Brown)

When bells were rung, and mass was sung,
And every body went hame,
Then every lady had her son,
The Lady Maisry gat nane.

Bei der Aufstellung der typischen Strophenfolgen und vor allem der Strukturtendenzen des volksläufigen Vierzeilers wies ich darauf hin, daſs die Strukturtendenzen am reinsten in den Gemeinstrophen erfüllt seien. Die Lieblingsstrophen der Sänger werden während der Volksläufigkeit so lange umgestaltet[2]), bis sie typisch durchgestaltet sind, das heiſst, bis sie allen Anforderungen hinsichtlich Rhythmus, Klang und Anschaulichkeit genügen. Alle volksläufigen Strophen befinden sich auf dem Wege zur Gemeinstrophe. Dieser Entwicklung zur Gemeinstrophe müssen wir eine groſse Zahl der positiven Varianten zuschreiben. In allen Fällen, in denen Gemeinstrophen nur als starre Formeln aufgefaſst und darum unpassend verwendet werden, entstehen negative Varianten.

§ 30. Kontamination und Motivattraktion.

Im Anschluſs an G. Humbert möchte ich die sinnvolle Übernahme von Motiven aus anderen Balladen (meist der gleichen Gruppe) als Motiventlehnung *(Motivattraktion)* bezeichnen. Kontamination andererseits läge nur dann vor, wenn die übernommenen Motive zu Gehalt und Verlauf der Ballade nicht passen. Es kann natürlich nicht behauptet werden, daſs das einfache, oft sinnlose Einsetzen von Gemeinstrophen in andere Balladen irgendeine positive Leistung des Volkssängers bedeutete. Gemeinstrophen müssen in einer mit ihnen gleichgestimmten Umgebung stehen, um als Sprachprägungen wirken zu können. Inmitten degenerierter Fassungen oder in Kunstprodukten (Einblattdrucken) muten sie wie leere Formeln an.

Die Kontamination ist eine zu bekannte Erscheinung, um ausführlicher dargestellt werden zu müssen. Konta-

---

[2]) Vgl. § 38.

minationen führen, falls die zusammengestückelten Balladen nicht lange Zeit in positiver mündlicher Überlieferung bleiben[1]), zur Bildung negativer Varianten, während Motiventlehnungen innerhalb einer Balladengruppe durchaus positive Varianten ergeben können.[2])

§ 31. Die selbständige musikalische Periode.

Mersmann hat auf die *musikalischen Gemeinstrophen* aufmerksam gemacht: „... melodische Zwischen- oder Schlufsperioden, welche einer gröfseren Anzahl von Liedern gemeinsam sind und ungefähr den ‚Wanderstrophen' der Texte entsprechen."[1])

Die Melodien der Volksballaden unterliegen natürlich dem gleichen Gestaltungswillen des Volkes wie die Worte. Die besonders beliebten Perioden einer Melodie werden typisch und damit selbständig. Barrie spricht von den Melodieformen, die den musikalischen Balladenstil ausmachen: 'The process will go on indefinitely, — each singer will vary the air as he sings the ballad, stanza by stanza, and no doubt, quite unconsciously. The melodic forms, as briefly described, constitute a real ballad style in music, quite as much so as the unintroduced dialogue, incremental repetition, and relative climax form a distinctive literary style in the texts.'[2])

---

[1]) „Als Ganzes genommen, mag unser Lied ein Musterbeispiel darstellen, wie aus zahlreichen disparaten und in sich fertigen Elementen, die nach einander zusammentreten, doch eine neue, abgerundete und einen organischen Eindruck machende Einheit entstehen kann, die in ihrer abschliefsenden Gestalt die Spuren dieses allmählichen Aufbaus von aufsen her für den flüchtigen Beobachter kaum mehr verrät." Meier, *VL-stud.* 85. „So entstehen manchmal Lieder, die aus einer grofsen Zahl anderer Lieder nur zusammengesungen sind und keinen selbständigen Kern besitzen." Meier, *Kunstlied* CIV; vgl. besonders Daur 130.

[2]) Vgl. die Verbreitung der Botenfolge (§ 28).

[1]) Mersmann, *Grundlagen* 8. „Den Wanderstrophen entspricht musikalisch die Einschaltung selbständiger Perioden, oft einer fremden, mittleren Periode zwischen zwei ursprünglichen ..." Mersmann, *Grundlagen* 28.

[2]) Barrie, *Maine* XXXI.

Wir müssen jedoch mit abschliefsenden Urteilen vorsichtig sein, da fachkundige Untersuchungen von englisch-schottischen Balladenmelodien kaum vorliegen.[3])

In den drei ersten Kapiteln dieses Hauptteils suchte ich Strukturkriterien für die echte Volksüberlieferung der Childballaden zu gewinnen; die Entwicklung der Childballaden wird durch den *traditional dramatic process* bestimmt. Jede Childballade und jede ihrer Strophen läfst sich in folgende kontinuierliche Reihe eintragen:

Epos . . . Balladenepos . . . Balladen epischen Charakters . . . Balladen dramatischen Charakters . . . Balladen lyrischen Charakters . . . lyrisches Fragment; oder:

ungegliederte Strophe . . . komponierte Strophe . . . Gemeinstrophe . . . sinnlose Formel.

Die Vereinzelung interessanter Szenen und die Durchgestaltung beliebter Strophen zu Gemeinstrophen erklären sich aus der gleichen (immanenten) Tendenz. Die Gemeinstrophen sind verselbständigten kleinen Szenen zu vergleichen; sie sind also nur das krasseste Beispiel für die Verselbständigung interessanter Einzelszenen. Späte volksläufige Balladen bestehen aus fugenlos aneinandergesetzten Einzelszenen und zum gröfsten Teil aus Gemeinstrophen. Die amerikanischen Fassungen der Childballaden bieten ein unerschöpfliches Material, um die letzte Behauptung zu beweisen. Unter ihnen hebe ich die besonders gewissenhaft aufgezeichneten Balladen und Balladenfragmente aus Virginia (Davis) hervor. Von der tragischen Liebesballade *The Lass of Roch Royal* ist in sämtlichen Fassungen A—U nur die Gemeinstrophe *Who will shoe my pretty little feet* übrig geblieben.

Der Vorgang der Motiventlehnungen wie der Kontamination verpflanzt die grofsen wie die kleinen selbständigen Szenen in andere Balladen und Lieder. So ordnet sich die Entwicklung der Gemeinstrophe dem Dramatisierungsprozefs während der Volksläufigkeit ein.

---

[3]) Wir besitzen nur die Melodiebeschreibungen von C. Sharp, Barrie und Keith. Wahrscheinlich wird man nachweisen können, dafs die typische Struktur der Balladenmelodien (vgl. § 22) sich auch erst während der Volksläufigkeit entwickelt hat. Es fällt auf, dafs besonders die in Amerika aufgezeichneten Melodien dem *Typus* AA′B entsprechen.

Negative Varianten bilden sich in der *maſslosen* (eine soziologische Frage) Durchführung der Strukturtendenzen, positive Varianten in der *angemessenen* Durchführung der gleichen Tendenzen.

Kapitel IV. Ausgestaltung und Umgestaltung der Childballaden während der Volksläufigkeit.

(Die Stilkriterien der Volksläufigkeit.)

Während der Volksläufigkeit einer Ballade setzen sich bestimmbare[1]) Strukturtendenzen durch, die auf typischen Aufbau, typische Gliederung, Darstellung und Durchgestaltung der Fabel zielen. Werden während der Volksläufigkeit einer Ballade auch bestimmbare Stiltendenzen offenbar? Erst ein Nachweis des Zusammenwirkens von Struktur- und Stiltendenzen würde uns berechtigen, von Stilisierungstendenzen während der Volksläufigkeit zu sprechen.

Das Verhältnis der vier Kapitel des zweiten Hauptteils zueinander lieſse sich in folgender Proportion geben: es verhält sich etwa die

Struktur:		Stil:
Gliederung	zur	Darstellung

wie die

Durchgestaltung	zur	Ausgestaltung

der Fabel.

Manche epischen Gesetze (Tendenzen der Darstellung, II. Kapitel) sind Stiltendenzen. Andererseits lassen sich die Stiltendenzen der Volksläufigkeit besonders gut an den typisch durchgestalteten Balladen (Kapitel III) studieren, da sich in den Gemeinstrophen die produktive Kraft der Umstilisierung am klarsten ausgeprägt hat.[2])

---

[1]) s. Kapitel I—III.

[2]) Ich beschränke die Stiluntersuchungen der Childballaden auf die stilistische Erschlieſsung der Gemeinstrophen. Eine verantwortungsbewuſste Darstellung des Stilcharakters und der Stilentwicklung der Childballaden müſste einen weiteren Band füllen. Ferner besteht die Schwierigkeit, daſs die Stiltendenzen in den einzelnen Verbreitungsgebieten verschieden sind, während ja die Strukturtendenzen für das ganze Sprachgebiet und einige weit darüber hinaus Geltung besitzen.

§ 32. *Benennung* und *Gestaltung.*

Ehe ich auf die Stilarten der Volksballaden eingehe, möchte ich hervorheben, welche Bedeutung der Wesensunterschied der Sprache als Benennung und Gestaltung für die Entwicklung der Childballaden hat. Die nüchterne *Benennung*, die nur den *gemeinten Sachverhalt* wiedergibt, wird durch die Gefühlsbeteiligung des Sängers im eindringlichen (§ 33), anschaulichen (§ 35), andeutenden und deutenden Stil (§ 37) ausgestaltet.

Bei fehlender innerer Beteiligung am geschilderten Ereignis oder bei mangelndem Verständnis kehrt die Sprache wieder zur einfachen *Benennung* zurück. Während wir die Durchgestaltung der Balladen als Kriterium der Volksläufigkeit ansehen konnten, ist die Ausgestaltung Zeichen der Gefühlsbeteiligung der Sänger: Ausgestaltungen bleiben der Balladensprache nur erhalten, wenn sie durch feste Konstruktionen gesichert oder in Gemeinstrophen geprägt sind.

In den *Twa Sisters* (10 B) finden sich Ausgestaltungen, die durch das ,,produktive" Gedächtnis Mrs. Browns entstanden oder aber im Dramatisierungsprozeſs in den übrigen Fassungen fortfielen; jedenfalls sind sie in allen übrigen Fassungen nicht vorhanden:

10 B: 4. *The eldest she was vexed sair,*
Benennung: *And much envi'd her sister fair.*

5. *Into her bowr she could not rest,*
Ausgestaltung: *Wi grief an spite she almos brast.*

9. *The younges[t] stood upon a stane,*
Benennung: *The eldest came an threw her in.*

Ausgestaltung: 10. *She tooke her by the middle sma,*
An dashd her bonny back to the jaw.

Benennung: 24. *He sighd*
Ausgestaltung: *and made a heavy moan.*

Einige Sprachgestaltungen in den *Twa Sisters* sind zu festen Prägungen geworden und haben sich so in fast allen Fassungen erhalten. Die Werbung des Ritters um die jüngere Schwester wird in F (Motherwell MS. From the recitation of . . .) einfach *benannt.*

10 F: 2. *There was two ladies livd in a bower,*
An wooer unto the youngest did go.

Benennung und Gestaltung nacheinander in E (Sharpe):

2. *There cam a squire frae the west,*
He loed them baith, but the youngest best.

3. *He gied the eldest a gay gold ring,*
But he loed the youngest aboon a' thing.

Mrs. Browns Fassung bringt die künstlerische Ausgestaltung:

10 B: 1. *There was twa sisters in a bowr,*
There came a knight to be their wooer.

2. *He courted the eldest wi glove an ring,*
But he lovd the youngest above a' thing.

3. *He courted the eldest wi brotch an knife,*
But lovd the youngest as his life.

Die *Benennung* gibt einen Tatbestand oder ein Ereignis, wie es von aufsen gesehen wird, in allgemeinen Worten, die aber das Besondere und Einmalige einer Situation nicht vermitteln können, sondern nur den baren Vorgang als solchen:

An wooer unto the youngest did go.

Die Sprache kann aber auch das gleiche Ereignis von Innen sehen, durch Wiederholung eindringlich und in seiner Besonderheit im Bilde gestalten[1]): vgl. 10 B 2, 3.

Oft fehlen uns die Brücken (in Gestalt von Fassungen einer Ballade) zwischen Strophen, die eine Szene *benennen* und die gleiche Szene *gestalten*: in dem alten[2]) Zweizeiler *Earl Brand* (7 A) wird der Aufbruch des Vaters und seiner Mannen, um dem Entführer der Tochter nachzusetzen, nur *ausgesagt*:

7 A 20: *The father armed fifteen of his best men,*
To bring his daughter back again.

Demgegenüber die grofsartige Ausgestaltung zu einer eigenen Szene in 7 C (Motherwell's MS; from the recitation of Mrs. N.).

---

[1]) Fortführung der Gedanken von Leo Weismantel, *„Gesagtes" und „Gestaltetes" in der Sprache.* Eine Pulsuntersuchung des Schullesebuches in *Das Werdende Zeitalter,* IX. Jahrgang, Heft 9 (Dresden 1930).

[2]) Nach dem Gesetz, dafs die Szenenzahl einer Ballade während der Volksläufigkeit einschrumpft, ist die Vierzeilergruppe von *Earl Brand* (z. B. 7 B), die weniger Szenen aufweist, gegenüber der Zweizeilergruppe die jüngere.

1. *Rise up, rise up, my seven brave sons,*
And dress in your armour so bright;
Earl Douglas will hae Lady Margaret awa
Before that it be light.

2. *Arise, arise, my seven brave sons,*
And dress in your armour so bright;
It shall never be said that a daughter of mine
Shall go with an earl or a knight.

Zahlreiche Ausgestaltungen dieser Art durch befähigte und am Geschehen tief beteiligte Sänger führen die Volksballade zu ihrer künstlerischen Höhe und allerdings auch zum Typus der Rezitationsballade, in der schon das Wort allein ergreifen und erschüttern soll; die Volksballaden dagegen, die rein sachlich *benennen*, ziehen den Hörer durch Wiederholung der gesungenen Zeilen in die Handlung mit hinein; die Melodie führt (und verführt) zum unmittelbaren Ausdruck der Gefühlsbeteiligung, nicht zur Ausgestaltung im Worte. Die *Benennungen* gewinnen ihren *Stil* durch die rhythmische und durchstrukturierte Strophe und durch die Melodie.

Aus den verschiedenen Grundhaltungen gegenüber dem einen Ereignis und den verschiedenen Graden der Sprachmächtigkeit des *Volkes* ergeben sich die verschiedenen Stilarten, die aber gleichzeitig in einer Fassung vertreten sein können; die Fassungen alter Balladen sind während ihres Umlaufs zwischen den Volksschichten und den Stilarten hin- und hergewandert. Ich ordne die Stilarten nach ihrer Nähe zur einfachen Benennung, von der sich jede Art der Stilgebung abhebt. Die geringste Leistung der spracheschaffenden Ergriffenheit liegt dann vor, wenn das Ereignis durch Wiederholung und Parallelismus zum Ausdruck gebracht wird.

§ 33. Die einfache Verstärkung des Ausdrucks durch Wiederholung und Steigerung.

(Intensivierung durch Addition.)

Die erschöpfenden Untersuchungen von Pongs[1]) und Kühnemunds Dissertation gestatten mir, auf die Frühstufe der Stilgebung nur mit wenigen Worten einzugehen und nur einiges hinzuzufügen.

---

[1]) Pongs, *Bild* 120; Pongs, *Methode.*

Die Wiederholungen in der Volksballade sind im Zusammenhang mit der Strophe für Strophe gleichen Melodie entstanden. Jede für sich drückt die Gefühlsbeteiligung des Sängers am Ereignis aus und weckt sie im Hörer. Kühnemunds Abschnitte (II—IV) über *formale Wiederholung*, *Kompositionswiederholung* und *Sinnwiederholung* weisen die grundlegende Bedeutung der Wiederholung nach; der Zusammenhang zwischen der Wiederholung und der Durchgestaltung (den Strukturtendenzen während der Volksläufigkeit) der Balladen zu Volksballaden wird in Kühnemunds Dissertation allerdings noch nicht gesehen. Während der Volksläufigkeit einer Ballade werden die einzelnen Fassungen mehr und mehr mit allen Arten von Wiederholung durchsetzt (von der *formalen Wiederholung* bis zur *Sinnwiederholung*, vom *formalen Parallelismus* bis zum *Bildparallelismus*). Die schematische Durchführung der Tendenz der Wiederholung und des Parallelismus führt zur negativen Variantenbildung (vgl. besonders die amerikanischen Versionen).

Adjektiva und Adverbien werden während der Volksläufigkeit immer mehr auf die eine Funktion beschränkt, den Begriffsinhalt ihres *Hauptwortes* zu verstärken, nicht aber ihn zu modifizieren: So schliefsen sie sich ganz allmählich ganz dem *Hauptworte* an und bilden mit ihm einen Begriff:

true-love *bonny boy.*

Von gleicher Hilflosigkeit und von gleichem Unvermögen gegenüber der Sprache als Gestaltung zeugt, neben der Addition von Begriffen, auch die primitive Verstärkung eines Begriffes durch *so*, *such*, in der das Gefühl und die erlebte Teilnahme sich, wie in der Melodie, unmittelbar ausspricht, ohne das *Wie* des *so* gestalten zu können:

87 C 6: "*O wae be to you, mother dear*", *he cries,*
"*For working such a wae.*"

oder in der burlesken, zersungenen Fassung der *Twa Sisters.*

10 A 8: What did he doe with her fingers so small?
10: „ „ „ „ „ „ veynes so blew?
11: „ „ „ „ „ „ eyes so bright?
12: „ „ „ „ „ „ tongue so rough?

Die Gefühlsverbindungen mit *so* sind (nicht nur der Etymologie von *so* nach) ein nicht ausgeführter Vergleich, der im Gefühlsausdruck stecken blieb.

§ 34. Konstruktive Ausgestaltungen. (Variationen.)

Der Hang zur gedehnten Variation und Responsion[1]) ist auch unter den Childballaden, die lange im Umlauf waren, weit verbreitet.

In der primitivsten Form ist es nur die Freude, durch Umstellung der ersten und Variation der zweiten Reimzeile eine Strophe mehr zu gewinnen:

292: 10. *When sweet Will came and stood at her head,*
And likewise stood at her feet,
A thousand times he kist he[r] cold lips,
Her body being fast asleep.

11. *Yea, seven times he stood at her feet,*
And seven times at her head
A thousand times he shook her hand,
Although her body was dead.

oder: 295 B: 5. *When that six months were overpassd,*
Were overpassd and gone,
Then did my lover, once so bold,
Lie on his bed and groan.

6. *When that six months were overpassd,*
Were gone and overpassd,
O then my lover once so bold,
With love was sick at last.

Auf einer höheren Stufe dient die Variation innerhalb eines festen Gerüstes zur Fortführung der Fabel: es ist also die Technik der Situationsballade (Child 95, vgl. § 19, 3).

93 L (Motherwell's MS, from Mr. W. S. Grennock.)

1. "*O where's the men of this house?*"
quo the Lamkin:
"*They're in the barn threshing,*"
quo the false nurse within.

2. "*O where's the women of the house?*"
quo the Lamkin:
"*They're at the well washing,*"
quo the false nurse within.

---

[1]) Erich Schmidt 49. Vgl. bes. die amerikanischen Fassungen und die aus Aberdeen.

3. *"O where's the lord of this house?"*
quo the Lamkin:
"He's in the wood hunting,"
quo the false nurse within.

4. *"O where's the lady of the house?"*
quo the Lamkin:
"She's in her bower dressing,"
quo the false nurse within.

— — — — — — — — —

5. *"O please my babie, nourrice,*
O please him with the keys:"
"He'll no be pleased, madam,
let me do what I please."

6. *"O please my babie, nourrice,*
O please him with the bell:"
"He'll no be pleased, madam,
till ye come down yoursell."

— — — — — — — — —

7. *There was blood in the chaumer,*
and blood in the ha,
And blood in his ladie's room,
which he liked warst of a'.

— — — — — — — — —

Ich führe diese volksläufige Ballade vollständig an, um zu zeigen, dafs sich die konstruktiven Ausgestaltungen (Gerüststrophen + Variation) am längsten in der mündlichen Überlieferung halten.

Eine grofse Zahl der Gemeinstrophen übt die Funktion solcher Gerüststrophen aus: die *Gerüchtstrophe*, die in *Mary Hamilton* (173) entstanden ist.

99 F (Motherwell's MS) Johnie Scot

1. *Word has to the kitchen gane,*
And word has to the ha,
And word has to the king himsell,
In the chamber where he sat,
That his ae daughter gaes wi bairn
To bonnie Johnie Scot.

2. *Word has to the kitchen gane,*
And word has to the ha,
And word has to the queen hersell,
In the chamber where she sat,
That her ae dochter gaes with bairn
To bonnie Johnie Scot.

In Johnie Scot ist die *Gerüchtstrophe* sekundär verwendet; das kann man daran sehen, dafs die besondere Situation der Ballade erst in den der Gemeinstrophe angehängten Zeilen beschrieben wird (vgl. § 28 Anm. 17).

Von Aus*gestaltung* dürfen wir nur sprechen, wenn die variierende Erweiterung zur Gestaltung und Intensivierung einer Szene oder eines wichtigen Motivs dient.

Ein sinnloses Spielenlassen der Variationskräfte führt zur negativen Variantenbildung: vgl. mit 10 B 25, 10 A 7—13:

7. *What did he doe with her brest-bone?*
He made him a violl to play thereupon.

8. *What did he doe with her fingers so small?*
He made him peggs to his violl withall.

9. *What did he doe with her nose-ridge?*
Unto his violl he made him a bridge.

10. *What did he doe with her veynes so blew?*
He made him strings to his violl thereto.

11. *What did he doe with her eyes so bright?*
Upon his violl he played at first sight.

12. *What did he doe with her tongue so rough?*
Unto the violl it spake enough.

13. *What did he doe with her two shinnes?*
Unto the violl they danc'd Moll Syms.

So zerdehnen die konstruktiven Ausgestaltungen das eine Motiv, das häufig als Fragment zurückbleibt[2]): etwa die *Testaments*-Strophe in der *Lord Randal*-Ballade (Child 12). Vgl. Campbell *Sharp* A, Barry *Maine* (K), Davis N. Die Ballade verliert so ihre Fabel und sinkt in den primitiven Zustand der Vermehrung durch Zellteilung[3]) zurück.

Die Variation innerhalb eines festen Gerüstes kann auch zur wertvollen lyrischen Komposition führen:

40: 1. *I heard a cow low, a bonnie cow low,*
An a cow low down in yon glen;
Lang, lang will my young son greet
Or his mither bid him come ben.

---

[2]) Bis zur Sinnlosigkeit ausgesponnene Motive: 10 L, V, O; 12 H, J, M, P, Q; 13 Pound, *Ballads* B; 93 L, P, M, K; 96 F usw.; vgl. vor allem die amerikanischen Fassungen. [3]) § 19. 3.

2. *I heard a cow low, a bonnie cow low,*
An a cow low down in yon fauld;
Lang, lang will my young son greet
Or his mither take him frae cauld.

Nach Tendenz IV des volksläufigen Vierzeilers[4]) wird die Variation stets in der zweiten Zeile stattfinden (einsetzen); da die Variation auf Änderung des Reimwortes zielt, variieren zunächst die Reimzeilen, d. h. die zweite und vierte Zeile, während die erste und dritte Zeile als Gerüst der Strophe unverändert bleiben: 63 Child Waters. A (Percy MS) 18—23:

Seest thou not yonder hall, Ellen?
Of redd gold shine the yates;
There is four and twenty ffayre ladyes,
The fairest is my wordly make.

Seest thou not yonder hall, Ellen?
Of redd gold shineth the tower;
There is four and twenty ffaire ladyes,
The fairest is my paramoure.

I doe see the hall now, Child Waters,
That of redd gold shineth the yates;
God giue good then of your selfe,
And of your wordlye make!

I doe see the hall now, Child Waters,
That of redd gold shineth the tower;
God giue good then of your selfe,
And of your paramoure!

There were four and twenty ladyes,
Were playing att the ball,
And Ellen, was the ffairest ladye,
Must bring his steed to the stall.

There were four and twenty faire ladyes
Was playing att the chesse;
And Ellen, shee was the ffairest ladye,
Must bring his horsse to grasse.

Diese Variationen führen zu positiven Variantenbildungen, welche die Einfalt[5]) und Innigkeit des Tones und zum Teil den lyrischen Charakter der Volksballade ausmachen. Hierher gehören auch die komponierten Strophenfolgen.[6])

---

[4]) § 21. [5]) Pongs, *Methode* 276. [6]) Vgl. § 20.

Die höchste Stufe der Variation innerhalb einer Gerüststrophe ist erreicht, wenn die Variation der Gestaltung der Fabel dient, wenn durch die Variation die Handlung fortgeführt wird:

173 Mary Hamilton A (Sharpe) 8/9:

When she gaed up the Cannogate,
She laughd loud laughters three;
But whan she cam down the Cannogate
The tear blinded her ee.

When she gaed up the Parliament stair,
The heel cam aff her shee;
And lang or she cam down again
She was condemnd to dee.

§ 35. Anschauliche Gestaltung.

Wiederholung und Variation intensivieren die Darstellung und verleihen, auch von der Wortgestaltung aus, der Ballade den Liedcharakter. Maſslose Durchführung der Wiederholungs- und Variationstendenz führt zu variierender Zerdehnung einiger Gerüststrophen und ihrer Isolierung (Balladenfragmente[1])); die lyrischen Ausgestaltungen hingegen sind, falls sie sich der Gesamtdarstellung angemessen eingliedern, positive Variantenbildungen (vgl. die Liebesballaden des Percy-MS).

Diesen rein intensivierenden und musikalischen Fortbildungen der Balladenstrophe gegenüber steht der Drang zur Ausgestaltung durch das prägnante Wort, das die Gebärde, den Vorgang, die Handlung oder auch Unanschauliches anschaulich faſst und vollgültig vermittelt. Die Gemeinstrophen als Resultat längerer Volksläufigkeit geben die Gewähr, daſs sie typische Züge der Volksballade zeigen; beliebig ausgewählte Beispiele könnten leicht individuelle Zutaten und Gestaltungen sein.

---

[1]) Vgl. § 19, Anm. 10; vgl. die Fragmente folgender Balladen: 11 D, E, H! (Herd), 12 F, G; 58 L—O; 59 C; 40; 75 J (II, 512); 62 G, H; 63 I; 81 M, N; 83, G; 88 F; 89 C; 90 D; 93 S (Anfang) U (Anfang und Ende) V; 99 O, P; 155 O—R; 191 F; 204 M—O; 208 G; 209 K! L, M, N; 214 O; 110 O, P (nur die Anfänge); 173 BB (V, 299) (zwei Gemeinstrophen mit zwei modernen Strophen verkoppelt).

Die genaue Beobachtungsgabe der nichtliterarischen Schichten ist allgemein bekannt; es finden sich die feinsten Einzelbeobachtungen in fast jeder guten Fassung einer Childballade: *Mary Hamilton A*: Mary Hamilton geht zum Gericht, vor dem sie sich wegen Kindesmords zu verantworten hat: der Umschwung ihrer Stimmung [$8^{2,4}$] und ihre innere Unruhe [9^{2}][2]) werden meisterhaft gestaltet: 173 A 8/9:

When she gaed up the Cannogate,
She laughd loud laughters three;
But whan she cam down the Cannogate
The tear blinded her ee.

When she gaed up the Parliament stair,
The heel cam aff her shee;
And lang or she cam down again
She was condemnd to dee.

Die Fähigkeit, Ausdrucksbewegungen genau zu beobachten, ist verbunden mit der — dichterisch wertvollen — Unfähigkeit zur Abstraktion; für die sinnliche Erscheinung

The heel cam aff her shee;

wird nicht die seelische Entsprechung, ihr seelischer Beweggrund, gesetzt: sie war unruhig erregt.

In der unmittelbaren Gestaltung der sinnlichen Erscheinung selbst, der grofsen und kleinen Gebärde, liegt eine dichterische Leistung der Volksballade.

A. Das Anschaubare wird in einprägsamen Zügen (in grofsen Strichen) gezeichnet.

Die Entführung: 7 B 3:

He's mounted her on a milk-white steed,
And himself on a dapple grey,
With a bugelet horn hung down by his side,
And lightly they rode away.

Die Verkleidung eines Mädchens in einen Pagen: 103 *(Rose the Red and White Lily)* A 13:

Then cutted ha they their green cloathing
A little below their knee,
An sae ha they there yallow hair,
A little aboon there bree; . . .

---

[2]) Diese Beobachtung stammt von M. Deutschbein.

Die menschliche Pracht wird in Märchenfarben überboten[3]): zu 76 *The Lass of Roch Royal* (IV, 472):

9/10. *O he's gart build a bonny ship,*
To sail on the salt sea;
The mast was o the beaten gold,
The sails [o] cramoisie.

The sides were o the gude stout aik,
The deck o mountain pine,
The anchor o the silver shene,
The ropes o silken twine.

B. Seelisches selbst wird nicht benannt; es wird in seiner sinnlichen Ausdrucksbewegung belassen.

Der übergrofse Schmerz: 58 G (Sir Patrick Spens):

16. *The ladies crackt their fingers white,*
The maidens tore their hair,
A' for the sake o their true loves,
For them they neer saw mair.

vgl. 91 (Fair Mary of Wallington) B 5:

The knight he knocked his white fingers,
The goude rings flew in twa:
"Halls and bowers they shall go wast
Ere my bonny love gie awa!"

vgl. auch Vers 6 und 7, D 7, 92 B 17 usw. Sir Patrick Spens A 9/10: Die Sehnsucht der Wartenden:

O lang, lang may their ladies sit,
Wi thair fans into their hand,
Or eir they se Sir Patrick Spence
Cum sailing to the land.

O lang, lang may the ladies stand,
Wi thair gold kems in their hair,
Waiting for thair ain deir lords,
For they'll se thame na mair.

C. An Stelle der Abstraktion (des Willens, Sinnliches in seinem allgemeinen Wesen zu begreifen) stehen noch die sinnlichen Repräsentanten, von denen später abstrahiert werden konnte.

---

[3]) Vgl. Wimberly, *Folklore* 184—186. "A more curious note of primitive poetry is the lavish and reckless use of gold and silver" Andrew Lang.

Das Gerücht: 99 F (Motherwell's MS) *Johnie Scot* (vgl. § 34) 1:

Word has to the kitchen gane,
And word has to the ha,
And word has to the king himsell,
In the chamber where he sat, . . .

D. Das Seelische erscheint im *durchsichtigen* (transparenten) Bilde. Dieser Sprachvorgang unterscheidet sich grundsätzlich von den vorigen; es handelt sich nicht mehr darum, eine seelische Erregung in ihrer sinnlichen Erscheinungsform zu belassen, vielmehr darum, ein Seelisches zu verhüllen. Die Königstochter bittet den Ritter, sie zu entführen.

7A* 1—3: (*Earl Brand*)

Did ye ever hear o guid Earl o Bran
And the queen's daughter o the south-lan?

She was na fifteen years o age
Till she came to the Earl's bed-side.

O guid Earl o Bran, I fain wad see
My grey hounds run over the lea.

Eine Sprachgebung, die das Gemeinte im andeutenden Bilde faſst, führt aus der anschaulichen Gestaltung heraus.[4])

Die Unfähigkeit zur Abstraktion oder die Fähigkeit, die sinnliche Erscheinung von Bild, Gebärde oder Handlung in ihrer sinnlichen Frische darzustellen, dienen der Dramatisierung der Volksballaden. Zwischen den Dialogen werden nur Handlung und Gebärde, gleichsam als Szenenbemerkungen (Bühnenanweisungen) für eine Aufführung gegeben: Beim Empfang eines Briefes vom König, der als solcher Ehre und Glück verheiſst, der tatsächlich aber eine Unglücksbotschaft enthält, müſste sich jeder gute Schauspieler wie Sir Patrick Spens verhalten.

58 A 4. *The first line that Sir Patrick red,*
A loud lauch lauched he;
The next line that Sir Patrick red,
The teir blinded his ee.

Die anschauliche Darstellung der Ballade entspringt also aus der schauspielerischen Ergriffenheit durch das

---

[4]) Vgl. § 36.

Geschehen, die sich noch bei heutigen Volkssängern in hohem Grade zeigt.[5]) Die Beteiligung also, d. h. das Gefühl, selbst ein Teil des Dargestellten zu sein, und das Aufgehen des Sängers in der Schilderung und besonders in der direkten Rede, erklärt ihre Lebendigkeit und Anschaulichkeit.[6])

Während die Balladenepen und die ihnen nahestehenden Balladen Handlungen beschreiben, gestalten die Balladen dramatischen Charakters weit häufiger die Ausdrucksbewegungen.

Anschaulichkeit und Abstraktion.

Die Behauptung, Volksdichtung gebe Abstraktionen anschaulich, ist insofern schief, als Abstraktionen überhaupt nur in geringem Grade ursprünglich vorhanden sind; nicht: Abstraktionen werden wieder *eingekleidet*, sondern: Anschauliches wird nicht *ausgekleidet.* Das Gerücht geht am Hofe, dafs eine der Hofdamen ein Kind trägt: drei kleine Szenen erzählen, wie dies Ereignis sich herumspricht, von den Bediensteten zu den ,,Herren", schliefslich zu der Königin selbst:

173 B (Motherwell) 3: *Word is to the kitchen gane,*
And word is to the ha,
And word is up to Madame the Queen,
And that is warst of a',
That Mary Hamilton has born a bairn,
To the hichest Stewart of a'.

Die ,,Macht" des Harfenspiels in *Glasgerion* zeigt sich in ihrer Wirkung: 67 A (Percy MS) 1:

Glasgerion was a kings owne sonne,
And a harper he was good;
He harped in the kings chamber,
Where cuppe and candle stoode,
And soe did hee in the queens chamber,
Till ladies waxed wood.

In der grofsen Darstellung dieser tragischen Ballade im Percy MS wird die betörende Wirkung des Harfenspiels auf die Frauen geschildert und damit das Unglaubliche motiviert, dafs die Königstochter sich dem Harfner anbietet.

---

[5]) Vgl. Mackenzie, *Quest* 110.

[6]) Vgl. § 31 die Beispiele für Ausgestaltung.

In der in unteren Schichten aufgezeichneten Fassung C wird die Macht des Harfners übertrieben gesteigert. Er mufs mit seinem Spiel das *Unmögliche* vollbringen können:

C (Kinloch's MSS): 1. *Glenkinnie was as good a harper*
As ever harpet tone;
He harpet fish out o the sea-flood
And water out of a dry loan,
And milk out o the maiden's breast
That bairn had never neen.

Die volkstümliche Tendenz, die Anschaulichkeit zu übertreiben, führt oft zu negativen Variantenbildungen. Im letzten Beispiel wurde im Grunde nicht die Macht des Harfenspiels (während des Vortrags am Königshofe) geschildert, sondern es wurden Beispiele für das *unmögliche Geschehen* überhaupt gegeben.

Anschaulich ist nur das Endliche. Jede Art des Unendlichen, der Negation überhaupt (das unmögliche Geschehen) wird an repräsentativen Bildern illustriert.

51. *Lizie Wan*: der Bruder hat die Schwester, die von ihm ein Kind trug, erschlagen. Nach der furchtbaren Tat eilt er zum Gemach der Mutter

And sair aghast was he.

Die Nimmerwiedersehens-Strophe[7]): 51 A 12:

"And when will thou come hame again,
O my son Geordy Wan?"
"The sun and the moon shall dance on the green
That night when I come hame."

Das „Niemals" als die Negation der erfüllten Zeit erscheint im Bilde des *unmöglichen Geschehens*:

"The sun and the moon shall dance on the green
That night when I come hame."

oder 218 B 2:

"O when will ye be back, bonny lad,
O when will ye be hame?"
"When heather-hills are nine times brunt,
And a' grown green again!"

---

[7]) Diese Strophe schliefst sämtliche *Edward*-Fassungen aus Virginia ab; Davis 7 A—D.

Der *Orpheus Caledonius* ed. 1725 (Child IV, 93) enthält eine andere Darstellung des *Niemals*: was gegen die Naturgesetze ist, wird *niemals* sein: Geschehnisse, die wider die Naturgesetze sind, werden für *niemals* gesetzt:

When cockle-shells turn siller bells,
And mussles grows on evry tree,
When frost and snaw shall warm us a',
Then shall my love prove true to me.

Diese Strophe wird als Gemeinstrophe der historischen Sekundärballade *Jamie Douglas* (Child 204 A 12, B 6) eingegliedert: es werden andere Beispiele für das nach den Naturgesetzen Unmögliche eingesetzt.

D (Kinloch) 3: *Whan cockle shells turn siller bells,*
And fishes flee frae tree to tree,
Whan frost and snaw turn fire-beams,
I'll come doun and drink wine wi thee.

J 6 (Motherwell): *When cockle-shells grow silver bells,*
And gold it grows on every tree,
When frost and snaw turns fiery balls,
Then, love, I'll come down and dine wi thee.

L Finlay 4: *When cockle-shells turn silver bells,*
When wine drieps red frae ilka tree,
When frost and snaw will warm us a',
Then I'll cum down an dine wi thee.

Stets wird die Variation in der zweiten Zeile eingesetzt.[8]) Nur eine Ausnahme:

I 6 (Motherwell, Mrs. Notman):
When sea and sand turns foreign land,
And mussels grow on every tree,
When cockle-shells turn silver bells,
I'll drink the Orange wine with thee.

In der Sekundärballade 299 *Trooper and Maid* ist die *Nimmerwiedersehensstrophe* vereinzelt worden, ein Zeichen ihrer Beliebtheit:

299 C (Jamieson): 1. *There cam a trooper frae the west,*
And he's ridden till his deary;
"It's open and lat me in", he says,
"For I am wet and weary."

. . . .

[8]) Vgl. § 21.

2. *O whan sall we be married, love?*
O whan sall we be married?
Whan heather-cows turn owsen-bows,
It's then that we'll be married.

3. *O whan sall we be married, love?*
O when sall we be married?
When cockle-shells turn siller bells,
It's then that we'll be married.

4. . . . .
. . . .
Whan the sun and moon dance on the green,
It's then that we'll be married.

§ 36. Verdeutlichung.

Wenn eine Handlung gleichsam von innen her gestaltet wird, erscheint sie vor uns in bühnenhafter Anschaulichkeit.[1])

Es gibt in der Sprache noch ein anderes Mittel, einen Sachverhalt besonders einprägsam zu schildern: ich hebe den Sachverhalt durch Kontrast oder Vergleich aus seiner Umwelt heraus.

Dies sind die beiden Grundarten der Hervorhebung eines Sachverhalts durch die Sprache: die Steigerung in sich und die Steigerung durch Vergleich. Sie führen nach Wundt und Deutschbein zu Anschaulichkeit (Klarheit) und Deutlichkeit der Rede. Als wirkliche Grundbegriffe kehren die beiden Arten der Hervorhebung in jedem Kapitel von der Sprache wieder: in der Stilistik, in der Syntax, in der Intonationslehre.[2])

1. Verdeutlichung durch Kontrastierung.

a) Es entspricht der dramatisierenden Tendenz, die Handlung durch Kontrastierung von Vorstellungen fortzuführen.

---

[1]) Aus dieser Versunkenheit des Volkssängers in das Objekt folgt die Objektivität der Darstellung: der Sänger spielt beim Vortrag die Rolle der *dramatis personae*, die epischen Strophen sind nur Bühnenanweisungen.

[2]) Vgl. Armstrong-Ward, *Handbook of English Intonation* 43f. — Deutschbein, *Stilistik* § 53.

10 W 8/9: *He could not catch her by the waist,*
For her silken stays they were tight laced.

But he did catch her by the hand,
And pulled her poor body unto dry land.

Oder die Gemeinstrophe:

99 Johnie Scot (A. Jamieson-Brown) 34:

"I'm seeking nane o your gold," he says,
"Nor of your silver clear;
I only seek your daughter fair,
Whose love has cost her dear."

Es ist natürlich, dafs die an Konflikten und Polaritäten reichen Volksballaden auch in der Wortgestaltung die Gegensätzlichkeit zum Ausdruck bringen. Der Standesgegensatz:

73 Lord Thomas and Fair Annet (Jamieson) E 3:

Ye're come o the rich, Willie,
And I'm come o the poor;
I'm oer laigh to be your bride,
And I winna be your whore.

Der Stimmungskontrast wird stets in einer Strophe zusammengedrängt, vom Lachen zum Weinen:

58 A 4: Sir Patrick Spens:

The first line that Sir Patrick red,
A loud lauch lauched he
The next line that Sir Patrick red,
The teir blinded his ee.

173 G (Mary Hamilton) 10:

When she cam to the Netherbow Port,
She laughed loud laughters three;
But when she reached the gallows-tree,
The tears blinded her ee.

(zur Bezeichnung des Stimmungskontrastes verwandt in allen Fassungen von 208 (*Lord Derwent Water*); 222 D 8; 240 C 18; 244 C 9; 246 B 6; 254 B 5; 271 A 85).

Das wehmütige Empfinden eines durch Schicksal und Zeit hervorgebrachten Kontrastes im eigenen Leben:

173 A 17/18: *Mary Hamilton:*

Last night I washd the queen's feet,
And gently laid her down;
And a' the thanks I've gotten the nicht
To be hangd in Edinbro town!

Last nicht there was four Maries,
The nicht there 'l be but three;
There was Marie Seton, and Marie Beton,
And Marie Carmichael, and me.[5])

215 A 2: *Yestreen I made my bed fu brade,*
The night I'll make it narrow,
For a' the live-long winter's night
I lie twin'd of my marrow.

(diese Gemeinstrophe gehört zu 62 *Fair Annie* A 1.)

101 D (V, 236): *Narrou is my pettecot, Willie,*
It ance was saa wide,
An narrou is my stays, Willie,
Att ance wer saa wide,
An paill is my chikes, Willie,
An laigh, laigh is my pride.

Die zahlreichen Gemeinstrophen, die kontrastierend aufgebaut sind, beweisen, dafs die Ballade sich während der Volksläufigkeit nicht nur in den Handlungsträgern, sondern auch in der Sprachgestaltung, besonders im Dialog, polarisieren will.

2. Steigerung und Vergleich.

Eine ähnliche Art der Gegenüberstellung liegt in der Steigerung und im Vergleich vor:

68 B 3 (*Young Hunting*):
But there's thrice as fair a ladie as thee
Meets me at Brandie's Well.

68 A (Herd) 2 als entsprechende Strophe:
"The very sols of my love's feet
Is whiter then thy face."

114 D (Johnie Cock) 13:
His cheeks war like the roses red,
His neck was like the snaw.

Es mufs einer Spezialuntersuchung vorbehalten bleiben, die Bedeutung des ausgeführten Vergleichs für die Volksballaden zu untersuchen. In den Gemeinstrophen kommt der ausgeführte Vergleich kaum vor.

---

[5]) Diese berühmte Strophe ist ein gutes Beispiel dafür, dafs rhythmisch vollendete Strophen trotz grofser Verbreitung kaum mehr geändert werden.

§ 37. Die sinnbildende Gestaltung.

A. Kahlerts feine, vielleicht zu feine[1]) Interpretationen des Symbolgehalts einzelner Volksballaden und des Refrains, wie auch Pongs' grundlegende Äuſserungen[2]) gestatten mir, nur kurz auf die Bedeutung und die Entwicklung des Sinnbildes in den Volksballaden einzugehen. In der Volksdichtung werden Dinge und Bilder Träger eines Sinngehaltes durch Tradition. In den endgültigen Prägungen der Überlieferung, den Gemeinstrophen (und dem Refrain) wie auch den thematischen Strophen und Zeilen einer Einzelballade haben die Sinnbilder sich erhalten.

Der groſse Sinn der tragischen Liebesballade (die Liebe triumphiert in der Einung der Liebenden über die irdische Vernichtung) findet in der *rose-briar-Strophe* seinen Ausdruck:

7 C (Motherwell's MS. Mrs. Notman): Earl Brand, 17/18:

The one was buried in Mary's kirk,
The other in Mary's quire;
The one sprung up a bonnie bush,
And the other a bonny brier.

These twa grew, and these twa threw,
Till they came to the top,
And when they could na farther gae,
They coost the lovers' knot.[3])

So steht das Bild als Deutung des Seins und des wirkenden Geschehens in

---

[1]) Oft deutet Kahlerts Sinndeutung zuviel Sinn hinein; Wimberlys volkskundliche Darstellungen werden eine künftige Stilinterpretation vor individueller Auslegung bewahren. Vgl. Wimberly, *Folklore* 16ff.

[2]) Pongs *Methode.*

[3]) Wimberly hat die Vorkommen dieser Gemeinstrophe, auch in den Balladen der Sammlungen nach Child, zusammengestellt (*Folklore* 41, Anm. 1). Wir müssen uns jedoch vor der Interpretation hüten, daſs die Einigung der Liebenden symbolisch für eine jenseitige Vereinigung steht: ihre irdischen Kräfte dauern an; die Liebenden sind verwandelt und vereinen sich in der Gestalt der gezogenen und der wilden Rose im Liebesknoten. Der Volkskundler wird diese Strophe überhaupt nicht als Symbol ansprechen. Vgl. Wimberly, *Folklore* 37ff. und *The Plant Soul*; Wagner, *Stil der Volksdichtung* 201.

52 *The King's Dochter Lady Jean* A 15:

O late yestreen, as I came hame,
Down by yon castil wa,
O heavy, heavy was the stane
That on my briest did fa'.[4])

Ein jeder spürt, dafs die verhängnisvolle Einung mit dem eigenen Bruder gemeint ist.

Die sinnbildende Sprache entsteht in der gefühlten (und beobachteten) Verbundenheit der Vorgänge und des Seins und wird nur dann verstanden, wenn die sinnbildende Sprache von und vor Menschen einer Schicksalsgemeinschaft gesprochen und von ihnen weitergeführt wird. Wenn die Existenzgebundenheit und auch das Verständnis für den Schicksalsgehalt einer Fabel verloren gehen, treten banale, realistische Umdeutungen des Sinnbildes ein.

52 B 13 (Motherwell): *When I came by the high church-yard*
Heavy was the stain that bruised my heel,
.... that bruised my heart,
I'm afraid it shall neer heal.

und 52 C (Buchan!) 15:

This morning fair, as I went out,
Near by yon castle wa,
Great and heavy was the stane
That on my foot did fa.

Das Sinnbild offenbart den Sinn im Bilde, das Sinnbild kann aber auch den Sinn im Bilde verhüllen[5]): das Sprachbild als transparente Verdeckung des Seelischen, als (schamhafte) Verhüllung seelischer Gründe und Kräfte:

7 A* (Earl Brand) 2/3: *She was na fifteen years o age*
Till she came to the Earl's bed-side.

O guid Earl o Bran, I fain wad see
My grey hounds run over the lea.

Der unhemmbare Schmerz hüllt sich in das Wortbild.

62 G (*Fair Annie*) 5:

(as current in County Meath, Ireland 1860—1870)

What ails you, fair Ellen? what ails you, fair?
Or why do you sigh and moan?

---

[4]) Über das Dingsymbol in der Volksballade vgl. A. Kahlert 22f., 105f.

[5]) Vgl. § 35 D.

The hoops are off my wine hogsheads,
And my wine is overflown!

Den grofsen Sinnbildern der Volksballaden stehen nur wenige lebendige Metaphern zur Seite. Die Haltung der Traditionsgläubigen, welche gute Prägungen als endgültig ansehen möchten, steht der individuellen urbildenden Haltung, die Metaphern erzeugt, entgegen.[6])

§ 38. Anverwandlung und Umgestaltung. (Die organische Kraft.)

Der Wille zur organischen Gliederung, der unter den Volkssängern herrschte, ergab eine Durchgliederung der Fabel und der Strophen. Dem entspricht, dafs der Gestaltungssinn der Volkssänger die Teile einer Ballade, die nicht zueinander passen, einander anverwandelt. Während der Volksläufigkeit findet häufig der Vorgang statt, dafs Sinnlosgewordenes sinnlos übernommen und dann, wenn es einmal als sinnlos auffallen sollte, sinnvoll anverwandelt wird.

Diese für Volksdichtung wichtigste Tendenz entspringt dem Willen und der Kraft des Organischen, Organisches zu schaffen: Man kann kein altes Haus bauen, das von vornherein vertraut in seiner Umgebung wirkte. Die Landschaft verwandelt den neuen Bau an, gliedert ihn seiner Umgebung ein, und allmählich erhält er die Würde des Alters. Ruinen und verfallene Schlösser zu errichten, war eine Geschmacksverirrung einer schwachen Zeit ohne eigenen Stil.

Nur die organische Natur hat die Kraft der Anverwandlung. Volksballaden entstehen als neue Gebilde, erzählen eine vollständige Fabel und sind in sich ganz. Die Kräfte, die während der Volksläufigkeit an der Ballade wirken, sind Wind und Wetter vergleichbar, die das neue Gebäude der Natur anverwandeln, die aber auch das Neue bis zur Unkenntlichkeit zerrütten und zerstören können. Der Vergleich will mehr als illustrieren. Er will Kräfte gleichsetzen: die anverwandelnden Kräfte der Natur und die des mehr

---

[6]) Vgl. Pongs, *Bild* 116f.

unbewufst lebenden Menschen.[1]) Selbst aus Stückwerken macht diese Kraft wieder ein Ganzes.

Der Umgestaltungswille während der Volksläufigkeit, der Wille zur organischen Geschlossenheit (häufig nur als klingender Form), ist schon trefflich dargestellt worden.[2])

A. Die Volksballade wird während ihrer Wanderung den neuen Orts-, Zeit- und sozialen Verhältnissen angepafst, so auch dem Gesichtskreis des jeweiligen Trägers der Überlieferung. 'Pieces of all types and origins are made over to conform to the horizons of the singers.'[3])

B. Während der Überlieferung wachsen die Teile der Ballade, die oft ursprünglich aus einem anderen Zusammenhang stammten, zu einem organischen Ganzen zusammen:

1. der Refrain stand ursprünglich (Tanzkleinlyrikstrophe) nicht im Sinnzusammenhang mit dem epischen Text.[4]) Während der Überlieferung wird er zunächst musikalisch, dann auch textlich so vollkommen in die Ballade eingegliedert, dafs er in den überkommenen englischen Refrainballaden oft das Thema der Fabel anschlägt.[5])

---

[1]) Naive organische Menschen wandeln selbst das Unorganische zum Organismus. *Das Volk dichtet.*

[2]) Kaarle Krohn, *Gesetze der Umgestaltung* 72—91. (1) „Das Vergessen eines Zuges oder das Verdunkeln desselben verursacht schon an und für sich eine Umgestaltung, ebenso das Hinzusetzen eines neuen Zuges oder das Verdeutlichen eines schon vorhandenen.“ (2) „Umgestaltung verursacht ferner die Geneigtheit beim Vortragen einer fremden Überlieferung, dieselbe in eigene örtliche Verhältnisse zu übertragen.“ (Vgl. zum deutschen Volkslied Dessauer 26f.) (3) „Neben einer örtlichen Anpassung finden wir eine zeitliche.“ (Über die Personenvariation vgl. Dessauer 32f.) (4) „Neben der allgemeinen Modernisierung der Züge kommt bisweilen auch eine Archaisierung vor.“ (5) „Angepafst wird eine Überlieferung auch dem Gesichtskreis des Vortragenden oder der Zuhörer.“ (6) „Häufige und bedeutende Umgestaltungen der Bestandteile einer Überlieferung geschehen durch den Einflufs eines anderen Teiles derselben Überlieferung oder einer anderen Überlieferung, die mit der betreffenden entweder verbunden worden ist oder auf dieselbe als Vorbild eingewirkt hat.“

[3]) Pound, *Origins* 151f.

[4]) Vgl. Child 10 B; vgl. Anhang zu § 13, 1.

[5]) Wenn die Eingliederung des Refrains in den Text nicht gelingt, wird der Refrain zum Tonkehrreim zersungen, vgl. Ruhrmann 35ff.

2. Ein neues Lied wird auf alte, beliebte Melodien gesungen. Während der Volksläufigkeit findet eine wechselseitige Anpassung von Text und Melodie statt (die häufig einen hohen Grad von Schöpferkraft zeigt), so dafs Text und Melodie nach längerer Volksläufigkeit ein organisches Ganzes bilden. Mersmann hat diese Entwicklung des Verhältnisses von Melodie und Text für das deutsche Volkslied nachgewiesen.[6]) Der entsprechende Nachweis für Melodie und Text der Childballaden ist noch nicht erbracht worden.

Hiermit soll nicht etwa behauptet werden, dafs während der Volksläufigkeit überwiegend positive Varianten gebildet oder gar *geistige Organismen* (vgl. § 19, 2) geschaffen würden: die gröfsten Vertreter der Volksballade stammen vielmehr aus der mündlichen Überlieferung der höheren Schichten.

Die immanente Entwicklung der Volksballaden zielt nicht auf Sinnklarheit und Vollständigkeit, sondern auf die rhythmische und klangliche Durchdringung und Gestaltung, insonderheit aber darauf, dafs Einzelteile einer Ballade sinnlich und lebendig ansprechen.

---

[6]) *Grundlagen.*

Zusammenfassung.

Ich vertrete in dieser Arbeit folgende Thesen:

1. Jede Einzelfrage der Volksballadenforschung gliedert sich einer Grundfrage ein; es gibt nur ein System der Balladenfragen, „das Balladenproblem“.

2. Die Blütezeit der englischen Volksballade (die älteren Robin Hood-Balladen, die romanzenhafte Ballade, die historische Ballade) liegt weit früher als die der schottischen (die tragische Ballade, die Borderballade usw.). An den frühen englischen Balladen lassen sich die Spuren einer Entstehung durch Vortragende von Beruf beobachten. Die Entwicklung der schottischen Balladen ist den Familientraditionen in den *Lowlands* zuzuschreiben, ihre Entstehung findet unter starkem Einfluſs der skandinavischen Balladen statt. Die älteren Robin Hood-Balladen und die heroisch-historische Ballade (Chevy Chase) sind uns als Lieder zum Preis auf die Yeomanry Nordenglands erhalten und haben ihren charakteristischen Gehalt wohl auch in dieser Schicht empfangen. Frühere Formungen (Heldenlied, höfisches Epos, Volksgut) und spätere Balladen werden nach dem Muster der Balladen groſsen Stils umstilisiert bzw. in der von ihnen geprägten Sprache gestaltet.

3. Die *Childballaden* haben viele Ursprünge; sie unterliegen aber während der mündlichen Überlieferung und der Volksläufigkeit einer typischen Umstilisierung (recreation), die sich besonders in Schottland auswirkt.

4. Diese typische Umstilisierung läſst sich als Dramatisierung bestimmen. Während der Volksläufigkeit herrscht eine immanente Tendenz auf eine typische Gliederung, Darstellung, Durchgestaltung und Ausgestaltung der Fabel: die Stilisierungstendenzen während der Volksläufigkeit der *Childballaden.* Bildvertiefungen (Vertiefungen der reinen Anschaulichkeit zu Sinndarstellungen) geschehen oft während der mündlichen Überlieferung und der Volksläufigkeit.

5. Die Struktur- und Stilanalysen der *Gemeinstrophen* bieten uns einen sicheren Ansatz zur Bestimmung der Stilisierungstendenzen, die während der Entwicklung der Childballaden geherrscht haben.

Mit Hilfe der gewonnenen Kriterien läſst sich die Verläſslichkeit von Fassungen, die *Echtheit* der Ballade als Volksballade prüfen.

Die soziologischen Strukturbegriffe und die Strukturbegriffe der Literaturwissenschaft wurden aus dem ihnen gemeinsamen menschlichen Maſsgefühl oder Maſsbewuſstsein abgeleitet: mit Hilfe dieser Strukturbegriffe gelingt es festzustellen, aus welcher Volksschicht die Fassung einer Ballade stammt.

Mangelndes Maſsgefühl führt zum Zersingen des Sinnes und der Fabel. Auch die maſslose Durchführung der Strukturtendenzen hat negative Varianten zur Folge. Häufig bleibt dennoch ein — wenn auch nur die äuſseren Sinne ansprechendes — Ganzes zurück.

Ich suchte einen einheitlichen Gesichtspunkt für die Gruppeneinteilung zu geben: die Volksballaden schlieſsen sich nach ihrer Entstehungsschicht zu Gruppen zusammen; die Einzelfassungen einer Ballade werden nach dem Grade ihrer Volksläufigkeit und der Darstellung des Gehalts geordnet.

Es ist die Eigenart des Organischen, daſs es in jedem Stadium seiner Entwicklung anders ist und doch Es-Selbst bleibt; daſs jedes Stadium der Entwicklung beanspruchen darf, Es-Selbst zu heiſsen. Meine Untersuchung möchte dazu dienen, daſs die Einzelfassungen und Fragmente einer Ballade richtig, d. h. als Ergebnisse einer Entwicklung, charakterisiert werden können.

Literaturnachweis in alphabetischer Reihenfolge der Verfasser mit Schlagwörterverzeichnis.

In dem nachstehenden Schlagwörterverzeichnis finden sich nur die im Laufe der Arbeit mehrfach zitierten Werke.

Ausgaben:

Barry, Phillips, Eckstorm, Fanny H. and Smyth, Mary W.: *British Ballads from Maine.* London 1929. (Barry *Maine.*)

Campbell, Olive Dame and Sharp, Cecil J.: *English Folk-Songs from the Southern Appalachians.* New York and London 1917. Vgl. Sharp Karpeles. (Campbell Sharp.)

Child, Francis James: *The English and Scottish Popular Ballads.* 5 Bände. Boston and New York 1882—1898. (Child.)

Child, F. J.: *English and Scottish Popular Ballads.* Ed. from the Collection of F. J. Child by H. C. Sargent and G. L. Kittredge, Cambr. Ed. of Poets 1904. (*Small Child.*)

Combs, Josiah H.: *Folk-Songs du Midi des États-Unis.* Paris 1925. (Combs.)

Cox, J. H.: *Folk-Songs of the South.* Cambr. Mass. 1925. (Cox.)

Dalrymple, David (Lord Hailes): *Ancient Scottish Poems.* Edinburgh 1770. (Dalrymple.)

Davis, A. K.: *Traditional Ballads of Virginia.* Cambr. Mass. 1929. (Davis.)

Erk, Ludwig, Böhme, F.: *Deutscher Liederhort.* 3 Bände. Leipzig 1893—94. (Erk Böhme.)

Gray, R. P.: *Songs and Ballads of the Maine Lumberjacks.* Camb. Mass. 1924. (Gray.)

Greig, Gavin: *Folk-Song of the North-East* I. II. Peterhead 1909—1914. (Greig *Folk-Song.*)

Greig, Gavin, Keith, Alexander: *Last Leaves of Traditional Ballads and Ballad Airs.* Collected in Aberdeenshire. Aberdeen 1925. (Greig Keith.)

Grundtvig, Svend, Olrik, Axel, Nielsen, Grüner: *Danmarks Gamle Folkeviser.* Bde. I—VIII. Kopenhagen 1853—1883—1922. (Grundtvig.)

Lüdeke, H.: *Balladen aus alter Zeit.* Berlin 1922. (Lüdeke *Balladen.*)

Mackenzie, W. Roy: *Ballads and Sea Songs from Nova Scotia.* Cambr. Harvard Univ. Press. 1928. (Mackenzie *Ballads.*)

Motherwell, William: *Minstrelsy, Ancient and Modern.* Glasgow 1827. (Motherwell.)

The Pepys Ballads, hrsg. von H. E. Rollins. 7 Bde. Harvard Univ. Press 1929—1931. (Rollins *Pepys.*)

Bishop Percy's Folio Manuscript: Ballads and Romances published by the Ballad Society; ed. by John W. Hales ... and Frederik J. Furnivall; assisted by Prof. Child and W. Chappell. London 1867—1868. 3 Bde. 4. Bd.: *Loose and Humorous Songs.* (Percy *Folio.*)

Pound, Louise: *American Ballads and Songs.* (The Modern Student's Library.) New York 1922. (Pound *Ballads.*)

Ritson, Joseph: *Pieces of Ancient Popular Poetry: from Authentic Manuscripts and Old Printed Copies.* London 1791. (Ritson *Ancient P. P.*)

Sir Walter Scott's *Minstrelsy of the Scottish Border.* Ed. by T. F. Henderson, Edinburg, London, New York 1902. Eine Volksausgabe dieses Standardwerks erschien 1932. (Scott Henderson.)

Sharp, C. J.: *One Hundred English Folk Songs.* Boston 1916. Erscheint jetzt als: C. J. Sharp: *English Folk Songs; selected edition.* Bd. 1 u. 2. Novello and Co. (Sharp *English F. S.*)

Sharp, C. J.: *English Folk-Songs from the Southern Appalachians.* Collected by C. J. Sharp and edited by Maud Karpeles. 2 Bde. Oxford Univ. Press 1933. Bespr.: T. L. S. 2. III. 1933. Erweiterte Neuausgabe des Campbell Sharp. (Sharp Karpeles.)

Sidgwick, Frank: *Popular Ballads of the Olden Time.* London 1903—12. 4 Bde. (Sidgwick.)

Smith, Reed: *South Carolina Ballads.* With a Study of the Traditional Ballad To-day. Harvard Univ. Press. Cambr. Mass. 1928. (Smith *Carolina B.*)

Literatur:

Barry, Phillips: *The Music of the Ballads,* in: Barry *Maine.* XXI—XLI. (Barry *Music.*)

Barth, Clara: *Der rechtlich-soziale Hintergrund der englischen Volksballade.* Diss. Marburg Ms. 1921. (Barth.)

Boeckel, O.: *Psychologie der Volksdichtung.* 2. verb. Aufl. Berlin 1913. (Boeckel.)

Böhme, Franz: *Geschichte des Tanzes in Deutschland.* Leipzig 1886. (Böhme *Tanz.*)

Brandl, Alois: *Englische Volkspoesie.* In: *Grundriſs der Germanischen Philologie,* hrsg. von H. Paul. II. Bd. (1893), 1. Abt., S. 837—856. (Brandl *Grundriſs.*)

Brandl, A.: *Zur Kritik der englischen Volksballaden.* In: *Forschungen zur neueren Literaturgeschichte* (Festgabe für Heinzel), S. 53—57. Weimar 1898. (Brandl *Heinzelfestgabe.*)

Brandl, Alois: Einleitung zu Lüdeke, H.: *Balladen aus alter Zeit.* Berlin 1922. (Brandl Lüdeke.)

Brentano, Lujo: *Eine Geschichte der wirtschaftlichen Entwicklung Englands.* Jena 1927. 3 Bde. (Brentano.)

Bryant, Frank Egbert: *A History of English Balladry.* Boston 1913. (Bryant.)

Bücher, Karl: *Arbeit und Rhythmus.* 1896. 6. verb. u. erweit. Aufl. Leipzig 1924. (Bücher.)

Child, F. J.: *Letters on Scottish Ballads from Prof. F. J. Child to W. W.* (Walker). Aberdeen 1930. (Child *W. W.*)

Child, F. J.: *The Grundtvig-Child Correspondence* als Appendix A in: Hustvedt II. (Grundtvig Child.)

Clawson, W. G.: *The Geste of Robin Hood.* University of Toronto Studies, Philological Series, Toronto 1909. Rezension: Brandl Archiv 123, 475f. (Clawson *Geste.*)

Courthope, W. J.: *The Decay of English Minstrelsy* in: *History of English Poetry* Bd. I (1895), S. 426—468; Bd. V, S. 409—412. (Courthope *Decay.*)

Daur, Albert: *Das alte deutsche Volkslied nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet.* Leipzig 1909. (Daur.)

Dessauer, Renata: *Das Zersingen. Ein Beitrag zur Psychologie des deutschen Volksliedes.* Germanische Studien LXI. 1928. (Dessauer.)

Deutschbein, Max: Seminar über die englisch-schottischen Volksballaden, S.-S. 1926 und W.-S. 1926/27. (Deutschbein.)

Deutschbein, Max: *Neuenglische Stilistik.* Leipzig 1932. (Deutschbein *Stilistik.*)

Duncan, Edmondstoune: *The Story of Minstrelsy.* London 1907. (Duncan.)

Ehrke, Konrad: *Das Geistermotiv in den schottisch-englischen Volksballaden.* Diss. Marburg 1914. (Ehrke.)

Eicker, Hilde: *Die historische Volksballade der Engländer und Schotten.* Leipzig 1926. Neue Anglistische Arbeiten 7. (Eicker.)

Elliot, F. W.: *The Trustworthiness of Border Ballads.* Blackwood 1906. (Elliot *Trustworthiness.*)

Elliot, F. W.: *Further Essays on Border Ballads.* Edinburg 1910. (Elliot *Border B.*)

Fairley, J. A.: *Peter Buchan* (reprinted from the *Transactions of the Buchan Field Club,* 1902). Peterhead 1903. (Fairley.)

Fehr, Bernhard: *Die formelhaften Elemente in den alten englischen Balladen.* Diss. Basel. 1900. (Fehr.)

Flügel, Ewald: *Zur Chronologie der englischen Balladen.* Anglia XXI (1899), S. 321—358. (Flügel.)

Finger, C. H.: *Frontier Ballads.* Heinemann 1927. (Finger.)

Fischer, Gertrud: *Das Tragische als ästhetischer Wert in den englisch-schottischen Volksballaden.* Diss. Marburg 1929. (Fischer.)

Freyer, Hans: *Soziologie als Wirklichkeitswissenschaft.* Leipzig-Berlin 1930. (Freyer *Soziologie.*)

Fricke, Richard: *Die Robin Hood-Balladen.* Braunschweig 1883. (Fricke *R. H.*)

Frings, Theodor: *Volkskunde und Sprachgeographie,* in: *Deutsche Volkskunde* (= Deutsche Forschung H. 6), S. 86ff. (Frings *Volkskunde.*)

Furnivall, F. J.: *On "Bondman", The Name and the Class* in: *Percy-Folio.* Bd. II, S. XXXIII—LXII. (Furnivall *Bondman.*)

Gerould, G. H.: *The Ballad of Tradition.* Oxford 1932. (Gerould.)

Görbing, Friedrich: *Die Elfen in den englischen und schottischen Balladen.* Diss. Halle 1899. (Görbing *Elfen.*)

Görbing, Friedrich: *Beispiele von realisierten Mythen in den englisch-schottischen Volksballaden.* Anglia XXIII (1901), S. 6ff. (Görbing *Mythen.*)

Götze, Alfred: *Vom deutschen Volkslied.* Freiburg 1921. (Götze.)

Graves, Robert: *The English Ballad: A Short Critical Survey.* London 1927. (Graves.)

Gummere, Francis B.: *The Beginnings of Poetry.* New York und London 1901. (Gummere *Beginnings.*)

Gummere, F. B.: *The Popular Ballad.* London 1907. (Gummere *P. B.*)

Gummere, F. B.: *Ballads,* in: Cambridge History of English Literature Bd. II, 449—474. 1908. (Gummere *Ballads.*)

Hahne, Hans: *Vom deutschen Jahreslauf und Brauch. Ein Überblick.* Jena 1926. (Hahne.)

Halliwell-Phillips: *The Nursery Rhymes of England.* London 1843. (Haliwell-Phillips.)

Hart, W. M.: *Prof. Child and the Ballad.* PMLA 21 (1906), S. 755ff. (Hart *Child.*)

Hart, W. M.: *Ballad and Epic:* Studies and Notes XI. Boston 1907. (Hart *B. and Epic.*)

Hart, W. M.: *English Popular Ballads.* New York 1916. (Hart *P. B.*)

Hecht, H.: *Songs from David Herd's MSS.* Edinburg 1904. (Hecht *Herd.*)

Hecht, H.: *Neuere Literatur zur englischen und schottischen Balladendichtung.* Engl. St. XXXVI (1906), S. 370—384. (Hecht *Lit.*)

Hecht, H.: *Thomas Percy und William Shenstone. Ein Briefwechsel aus der Entstehungszeit der Reliques.* Quellen und Forschungen CIII. 1909. (Hecht *Percy-Shenstone.*)

Hecht, H.: *Volkstümliche Balladendichtung,* in: Hecht-Schücking: *Englische Literatur im Mittelalter* S. 154—162. 1930. (Walzels Handbuch der Lit. wiss.) (Hecht *Balladendichtung.*)

Hecht, H.: *Schottische Balladensammler aus dem Kreise F. J. Childs.* Sitzungsberichte der Göttinger Ak. IV. Neuere Philologie u. Lit.-gesch. Nr. 6, 1930. (Hecht *Schottische Balladensammler.*)

Hecht, H.: *Der Sündenesser.* Englische Studien 67 (1932), S. 238 ff.

Henderson, T. F.: *The Ballad in Literature.* Cambr. 1912. (Henderson *B. Lit.*)

Henderson, T. F.: *Scottish Popular Poetry before Burns* in: The Cambr. Hist. of English Lit. Bd. IX, 1912. (Henderson *P. Poetry.*)

Heusler, Andreas: *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung.* Dortmund 1905. (Heusler *Lied.*)

Heusler, Andreas: *Über die Balladendichtung des Spätmittelalters, namentlich im skandinavischen Norden.* G. R. M. X. (1922), S. 16—31. (Heusler *B. Dichtung.*)

Hoeber, Karl: *Beiträge zur Kenntnis des Sprachbrauchs im Volksliede des XIV. u. XV. Jh.* in: Acta Germanica Bd. VII, Heft 1. 1908. (Hoeber.)

Hoffmann-Krayer, E.: *Volkskundliche Bibliographie.* bis 1926. (Hoffmann-Krayer *Bibl.*)

Hoffmann-Krayer, E.: *Die Volkskunde als Wissenschaft.* Zürich 1902. (Hoffmann-Krayer *Volksk.*)

Humbert, Gabriele: *Literarische Einflüsse in schottischen Volksballaden. — Versuch einer kritischen Variantenvergleichung.* Studien zur englischen Philologie Heft 74. Halle 1932. (Humbert.)

Hustvedt, Sigurd Bernhard: *Ballad Criticism in Scandinavia and Great Britain during the Eighteenth Century.* In: Scandinavian Monographs Bd. II. New York 1916. (Hustvedt I.)

Hustvedt, S. B.: *Ballad Books and Ballad Men. Raids and Rescues in Britain, America, and the Scandinavian North since* 1800. Harvard Univ. Press 1930. (Hustvedt II.)

Ittenbach, Max: *Mehrgesetzlichkeit. Studien am deutschen Volkslied in Lothringen.* Frankfurt a. M. 1932. Schriften des Wissenschaftlichen Instituts der Elsaſs-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt. (Ittenbach.)

The Journal of American Folk-Lore. New York 1888—. (JAFL.)

The Journal of the Folk-Song Society. 7 Bde, 1899—1926. (JFSS.)

Journal of the English Folk Dance and Song Society. Bd. I, Nr. 1, 1933.

Jungbauer: *Zur Volksliedfrage.* G. R. M. V. (1913), S. 65ff. (Jungbauer.)

Kahlert, Annemarie: *Metapher und Symbol in der englisch-schottischen Volksballade.* Diss. Marburg 1930. (Kahlert.)

Keith, Alexander: *The Scottish Ballads, their evidence of authorship and origin.* Engl. Ass. Studies Bd. XII, 1926. (Keith *Ballads.*)

Ker, W. P.: *Epic and Romance.* London 1897. (Ker *Epic.*)

Ker, W. P.: *On the Danish Ballads* in: Scottish Hist. Review I (1904), V (1908). (Ker *Danish B.*)

Ker, W. P.: *On the History of Ballads* 1100—1500. In: Proceedings of the British Academy 1909. (Ker *History.*)

Ker, W. P.: *Spanish and English Ballads.* Collected Essays, Bd. II. London 1925. (Ker *Spanish B.*)

Kittredge, G. L.: Einleitung zum *Small Child.* (Kittredge *Einl.*)

Kittredge, G. L.: *Ballads and Songs.* JAFL XXX (1917), S. 283—369. (Kittredge *Ballads.*)

Kittredge, G. L.: *Nachruf auf Prof. Child.* Child, Bd. I, XXIII—XXXI. (Kittredge *Child.*)

Krejci, Franz: *Das charakteristische Merkmal der Volkspoesie.* In: Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft XIX (1889), S. 115ff. (Krejci.)

Krohn, Kaarle: *Die Folkloristische Arbeitsmethode.* Oslo 1926. (Krohn.)

Krohn, K.: *Geschichte und Bedeutung volkskundlicher Arbeit in Finnland.* In: Nordische Volkskundeforschung. Hrsg. John Meier. Leipzig 1927. (Krohn *Finnland.*)

Kühnemund, Marga: *Ausdruck der Intensität durch Quantität in der englisch-schottischen Volksballade.* Diss. Marburg 1930. (Kühnemund.)

Lang, Andrew: *The Ballads, English and Scottish,* in: *Chamber's Cyclopaedia of English Lit.* Bd. I, S. 520 ff. 1901. (Lang *The Ballads.*)

Lang, Andrew: *Sir Walter Scott and the Border Minstrelsy.* Longmans 1910. (Lang *Scott.*)

Laub, Thomas: *Vore Folkevise Melodier og deres Fornyelse.* Danske Studier 1904, S. 177—209. (Laub.)

Levy, P.: *Geschichte des Begriffes Volkslied.* Berlin 1911. Acta Germanica Bd. VII. Heft 3. (Levy.)

Liestøl, K.: *Sammenhengen millom dei Engelske og dei Norderlenske Folkeviserne.* Syn og Segn S. 106—21. Kristiania 1909. (Liestøl.)

Mackensen, Lutz: *Englische Volkskunde.* In: *Englandkunde,* Teil II. Frankfurt a. M. 1929. (Mackensen.)

Mackenzie, W. R.: *The Quest of the Ballad in Nova Scotia.* Princeton 1919. (Mackenzie *Quest.*)

Mark, Jeffrey: *Popular Ballads and Songs. With some examples of the music.* In: The London Mercury Bd. XIV, Nr. 78—80. 1926. (Mark.)

Martinengo-Cesaresco: *Essays in the Study of Folk-Songs.* Everyman's Library (1886). (Martinengo.)

Meier, John: *Kunstlied und Volkslied in Deutschland.* Halle 1906. (Meier *Kunstlied.*)

Meier, John.: *Volksliedstudien.* Strafsburg 1917. (Meier *VLstud.*)

Meier, John: Herausgeber von *Nordische Volkskundeforschung.* Leipzig 1927.

Meier, John: *Wege und Ziele der deutschen Volkskundeforschung.* In: Deutsche Forschung, Bd. VI, S. 12—43. Berlin 1928. (Meier *Wege und Ziele.*)

Meier, John: Herausgeber von: *Jahrbuch für Volksliedforschung.* I.—III. Berlin und Leipzig 1928, 1930, 1932. (*Jahrbuch.*)

Mersmann, H.: *Das deutsche Volkslied.* Berlin 1922. (Mersmann *VL.*)

Mersmann, H.: *Grundlagen einer musikalischen Volksliedforschung.* Archiv für Musikwissenschaft IV usw. Ich zitiere nach dem Abdruck: Leipzig 1930. (Mersmann *Grundlagen.*)

Mertens, Käthe: *Die Entwicklung der englischen und schottischen Volksballade im Verhältnis zu den dänischen Folkeviser.* Diss. Halle 1925. Ms. (Mertens.)

Miller, G. M.: *Dramatic Element in the Popular Ballad.* Cincinnati University Studies. 2. Serie, Bd. 1, Nr. 1, 1905. (Miller.)

Moore, John Robert: *Omission of the Central Action in English Ballads.* Modern Philology XI (1913/14), Nr. 3. (Moore *Central-Action.*)

Moore, J. R.: *The Influence of Transmission on the English Ballads.* Modern Language Review XI (1916), S. 385—408. (Moore *Transmission.*)

Moser, H. J.: *Volkslied und Volksmusik.* In: *Das Deutsche Volk in Sitte und Brauch.* Stuttgart 1922. Abschnitt VI, S. 269—302. (Moser.)

Müller, Günther: in: *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock* S. 7 ff. In: Walzels Handbuch der Lit.-Wiss. Wildpark-Potsdam 1927. (Müller *VL.*)

Naumann, Hans: *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie.* Jena 1921. (Naumann *Prim. Gem.*)

Naumann, Hans: *Versuch einer Einschränkung des romantischen Begriffs „Spielmannsdichtung".* Deutsche Vierteljahrsschrift II (1924), S. 777—794. (Naumann *Spielmannsd.*)

Naumann, Hans: *Über das sprachliche Verhältnis von Ober- zu Unterschicht.* Jahrbuch für Philologie 1 (1925), S. 55—69. (Naumann *Sprachl. Verh.*)

Naumann, Hans: *Grundzüge der deutschen Volkskunde.* 2. Auflage 1929. (Naumann *Volkskunde.*)

Nennstiel, Berthold: *Arbeit am Volkslied.* Berlin-Lichterfelde 1931. (Nennstiel.)

Nefsler, Karl: *Geschichte der Ballade Chevy Chase.* Palaestra CXII. 1911. (Nefsler.)

Olrik, Axel: *Danske Folkeviser i Udvalg.* Kopenhagen 1906. Sehr bedeutsame Einl. (Olrik *Udvalg.*)

Olrik, Axel: *Epische Gesetze der Volksdichtung.* Z. f. d. A. LI, S. 1—12. (Olrik *Ep. Ges.*)

Peinecke, August: *Hornstoff und Hornballade.* (*Ein Beitrag zur Geschichte der Volksdichtung.*) Diss. Marburg Ms. 1923. (Peinecke.)

Pohl, Gerhard: *Der Strophenbau im deutschen Volkslied.* Palaestra 136. Berlin 1921. (Pohl.)

Pongs, Hermann: *Das Bild in der Dichtung.* 1. Bd.: *Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen.* Marburg 1927. (Pongs *Bild.*)

Pongs, Hermann: *Zur Methode der Stilforschung.* G. R. M. XVII (1929), S. 256—277. (Pongs *Methode.*)

Pound, Louise: *The Ballad and the Dance.* P. M. L. A. 34 (1919), S. 360—400. (Pound *Dance.*)

Pound, Louise: *Poetic Origins and the Ballad.* New York 1921. (Pound *Origins.*)

Pound, Louise: *Oral Literature.* In: *A History of American Literature* Bd. IV, Cambridge 1921, S. 502—516. (Pound *Oral. Lit.*)

Rollins, H. E.: *The Black-Letter Broadside Ballad.* P.M.L.A. 34 (1919), S. 258—339. (Rollins *Broadside.*)

Rüdiger, Georg: *Zauber und Aberglaube in den englisch-schottischen Volksballaden.* Diss. Halle 1907. (Rüdiger.)

Ruhrmann, Friedrich: *Studien zur Geschichte und Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur.* Heidelberg 1927. Anglistische Forschungen Heft 64. (Ruhrmann.)

Saalbach: *Entstehungsgeschichte der schottischen Volksballade Thomas Rhymer.* Diss. Halle 1913. (Saalbach.)

Sauer: *Die Quellen der Chevy Chase-Ballade.* Diss. Halle 1914. (Sauer.)

Sharp, Cecil: *English Folk-Song. Some Conclusions.* London 1907. (Sharp *Conclusions.*)

Sidgwick, Frank: *The Ballad.* London, Martin Secker (1914). (Sidgwick *Ballad.*)

Spamer, Adolf: *Um die Prinzipien der Volkskunde.* Hessische Blätter für Volkskunde Bd. XXIII, S. 67—108. Giefsen 1925. (Spamer.)

Spindler, Robert: *Englische Metrik.* München 1927. (Spindler.)

Schmidt, Erich: *Edward.* In: *Forschungen zur Neueren Literaturgeschichte.* (Festschrift für Heinzel.) Weimar 1898. S. 31—50. (E. Schmidt.)

Schütte, Paul: *Die Liebe in den englischen und schottischen Volksballaden.* Diss. Halle 1906. (Schütte.)

Schwebsch, Erich: *Schottische Volkslyrik.* In: *James Johnson's The Scot's Musical Museum.* Palaestra 95, 1920. (Schwebsch.)

Smith, G. Gregory: „*Ballad*". In: *Encyclopaedia Britannica,* 14. Ausg. 1929. (Smith *Ballad.*)

Smith, Reed: *South Carolina Ballads. With a Study of the Traditional Ballad To-day.* Harvard Univ. Press 1928. (Smith *Carolina-B.*)

Steenstrup, Joh.: *Vore Folkeviser fra Middelalderen. Studier over Visernes Aesthetik, Rette Form og Alder.* (Steenstrup *Vore Folkeviser.*)

Steenstrup, Joh.: *De Danske Folkevisers Aeldeste Tid og Visernes Herkomst.* Kopenhagen 1919. (Steenstrup *Danske Folkeviser.*)

Steffen, Richard: *Enstrofig Nordisk Folklyrik.* Stockholm 1898. (Steffen.)

Steinberg, Hans: *Studien zur englisch-schottischen Border-Ballade.* Diss. Marburg 1929. (Steinberg.)

Stewart, G. R.: *Modern Metrical Technique, as illustrated by Ballad-Metre (1700—1920).* New York 1922. (Stewart *Metrical Technique.*)

Stewart, G. R.: *The Meter of the Popular Ballad.* P. M. L. A. 40 (1925), S. 933—963. (Stewart.)

Swinburne, A. C.: *Ballads of the English Border.* Ed.: William McInnes, London 1925. (Swinburne.)

Thuren, Hjalmar: *Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung.* Zeitschrift der internationalen Musikges. Bd. 9, S. 209—216, 239—244. (Thuren *Tanz.*)

Thuren, Hjalmar: *Tanz, Dichtung und Gesang auf den Faröern.* Sammelbände der internat. Musikges. III, S. 222—269. (Thuren *Faröer.*)

Ussing, Henrik: *Von dänischer Volkskunde.* In: *Nordische Volkskundeforschung,* Leipzig 1927. (Ussing.)

Wagner, Alfred: *Die sittlich-religiöse Lebensanschauung des englischen und schottischen Volkes nach den Volksballaden.* Diss. Halle 1910. (Wagner *Lebensanschauung.*)

Wagner, Kurt: *Zu den Grundlagen und Formen des Stils der Volksdichtung und ihrer Nachbargebiete* I. Hessische Blätter für Volkskunde XXX/XXXI. Gießen 1932. (Wagner *Stil der Volksdichtung.*)

Walker, W.: *Peter Buchan, and Other Papers on English Ballads and Songs.* Wyllie & Co., Aberdeen 1915. (Walker.)

Wechssler, Eduard: *Begriff und Wesen des Volkslieds.* Marburg 1913. (Wechssler.)

Werner, Heinz: *Die Ursprünge der Lyrik.* München 1924. (Werner.)

Willinsky, Marg.: *Bischof Percy's Bearbeitung der Volksballaden und Kunstgedichte seines Folio-Manuskriptes.* Beiträge zur Englischen Philologie, Heft XXII, Leipzig 1932. (Willinsky.)

Wimberly, Lowry Charles: *Minstrelsy, Music, and the Dance in the English and Scottish Popular Ballads.* University of Nebraska Studies in Language, Nr. 4. Lincoln, Univ. of Nebr. 1921. (Wimberly *Minstrelsy.*)

Wimberly, Lowry Charles: *Death and Burial Lore in the English and Scottish Popular Ballads.* Univ. of Nebr. St. in Language Nr. 8. Lincoln 1927. (Wimberly *Death.*)

Wimberly, Lowry Charles: *Folklore in the English and Scottish Popular Ballads.* Chicago 1928. (Wimberly *Folklore.*)

Wirth, Alfred: *Untersuchungen über formelhafte und typische Elemente in der englisch-schottischen Volksballade.* Diss. Halle 1897. (Wirth *Typische Elemente.*)

Wirth, Alfred: *Typische Züge in der englisch-schottischen Volksballade.* (Teil I.) Bernburger Realgymnasialprogramm 1903. (Wirth *Typische Züge.*)

Wirth, Alfred: *Tod und Grab in der schottisch-englischen Volksballade.* Bernburger Realgymnasialprogramm 1914. (Wirth *Tod.*)

Züge, Karl: *Das Verkleidungsmotiv in den englisch-schottischen Volksballaden.* Diss. Halle 1908. (Züge.)

Inhaltsverzeichnis.

Nachwort.

Ich verdanke Prof. Dr. Max Deutschbein die Einführung in das Studium der englischen Volksballaden, im besonderen den Hinweis auf folgende grundlegende Erkenntnisse:

Die Robin Hood-Balladen wie auch die grofsen tragischen Balladen sind unter den Freien (yeomanry) Mittel- und Nordenglands und dem Kleinadel Schottlands entstanden.

Die Kritik der Fassungen ist die wichtigste Aufgabe der Balladenforschung. Jede Einzelfassung ist zunächst für sich zu betrachten und als einzelne dichterische Leistung zu werten. Bei der Untersuchung der Fassungen ist besonders auf die Darstellung der Fabel in dramatischen Szenen (Deutschbein hat Fünf- und Dreiszenigkeit bei den besten Fassungen festgestellt) und auf die Anwendbarkeit der Olrikschen Gesetze zu achten. Deutschbein glaubt ferner an engen Zusammenhang mit der dänischen *Folkevise*, jedenfalls für gewisse Gruppen.

Jeder Leser meiner Arbeit wird ermessen können, wie weit mein Gebäude mit auf diesen Pfeilern ruht.

Was für mich noch wichtiger sein mufs, ist die Gesamteinstellung, die Deutschbein gegenüber der fremden Sprache und dem geformten fremdsprachlichen Denkmal einnimmt. Ich vermag nicht einzuschätzen, welchen Wert diese Haltung für meine wissenschaftliche Arbeit hatte und noch haben wird.

Besonders wertvolle Anregungen erhielt ich durch die Arbeiten von Prof. Hans Hecht (auch von der Göttinger Dissertation von G. Humbert, aus der ich die sehr brauchbaren Termini „Übermittlerreihe“ und „Motivattraktion“ übernommen habe), von Geh. Rat Prof. Dr. Ernst Elster, meinem früheren Lehrer, von Cecil Sharp, Prof. Louise Pound, Prof. H. Mersmann und von Mitgliedern meiner Übungen über die englisch-schottische Volksballade im S.-S. 1928 und im W.-S. 1930/31.

In den Ergebnissen meiner Arbeit wurde ich nachträglich durch die Untersuchungen der amerikanischen Profes-

soren S. B. Hustvedt (1930) und G. H. Gerould (1932) bestärkt. Leider ist mir erst während der Drucklegung klar geworden, daſs E. Schwebsch in seinen Untersuchungen über die Struktur der schottischen Volkslyrik zu annähernd gleichen Resultaten gekommen war.

Ich bin den Bibliothekaren in der Staatsbibliothek, im Britischen Museum, in der Bodleian Library, in der Universitätsbücherei in Cambridge und der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen für ihre tätige Hilfe verpflichtet, ebenso den Vertretern im Preuſsischen Kultusministerium, die mir von April 1927 bis zum November 1928 das ministerielle Stipendium zur Vorbereitung von Anglisten zur akademischen Laufbahn verliehen und dreimal meine Auslandreisen durch Zuschüsse unterstützten.

Ich darf vielleicht noch hervorheben, daſs ich im deutschen Volkslied und in der Schätzung von Gemeinschaftsleistungen groſs geworden bin. Die individuelle Eigenart als solche wollte mir nie als besonderer Wert erscheinen, jedenfalls nicht als ein Wert, den es zu züchten gälte. So kam ich darauf, die Leistung der Volksdichtung in der Prägung der Formeln zu sehen, die dem Geschmack von Jahrhunderten genügten.

Alle Einzelbeobachtungen schlossen sich aber erst zu einer Anschauung von der Volksballade zusammen, als ich in den Balladen eine Entwicklung zu einer typischen Struktur und zu einem typischen Stil wahrnahm. Diese Entwicklung stellte sich mir als ein *dramatic process* dar. Einige mir wichtig erscheinende Sätze meiner Arbeit wiederhole ich (meist in verschiedenen Zusammenhängen), damit ihr Sinn besser hervortritt.

Zum Schluſs möchte ich meiner Frau danken, die mein bester Hörer und mein bester Kritiker ist.[1])

---

[1]) Ein dritter Teil, die Anwendung der vorliegenden Aufstellungen auf die *Edward*-Ballade, folgt im nächsten Heft.

MARBURG. WOLFGANG SCHMIDT.

AE. *ĒOW.*

§ 1. Überblickt man den Formenbestand des ungeschlechtigen Personalpronomens der 2. Person im Plural, so erscheint der Nominativ sehr einfach. Got. *jūs*, nach Streitberg *EB* § 65 Anm. 1 allerdings „intonationsgemäſs“ gewöhnlich *jŭs*, entspricht idg. **i̯ūs* = av. *yūš*, lit. *jũs*, lett. *jũs*, apreuſs. *ious*, aind. *yūyám* (in Umbildung nach *vayám*). Die anderen Dialekte zeigen eine sekundäre Vokalisierung unter dem Einfluſs der 1. Person: afries. *ī̆* (*ji*, *gi*) : *wī̆*, as. *gī̆* : *wī̆*, ae. *ʒē̆* : *wē̆*, ahd. *ir* : *wir*, an. *ér* : *vér*.

§ 2. Der Vokal der 1. Person selbst erfordert einen Exkurs: Da hier verschiedene Grundformen des Idg. in Betracht zu ziehen sind, wird man zweckmäſsig von eindeutigen Ausgangspunkten ausgehen. Ein entsprechend gebautes Pronomen mit idg. *i* liegt vor in **k̂i-s* > urg. **his*, **hiz*. Es erscheint als ae. as. *hē*, afries. *hi*, *he*, frk. *her*; dazu ahd. *er* < idg. **i-s*, jedoch Isidor *ir*. Behaghel Germania 31 (1886), S. 381 wies wohl als erster darauf hin, daſs „tönendes *s* im Westgermanischen a-farbig gewesen sei und deshalb unter bestimmten Bedingungen *i* zu *e* gewandelt habe"; vermutlich sei die Wirkung des *z* durch folgendes *i* „paralysirt“ worden; „diese Neigung des *z* zur a-Farbe scheint schon im Gemeingermanischen begonnen zu haben; denn auch im Nordischen geht jener dem *i* verwandten Wirkung des *z* (R) eine dem *a* verwandte voraus“. Sievers, *Zum ags. Vocalismus* 1900, S. 33 hat diese Wirkung auf das tautosyllabische *z* unter Ausschluſs des As. beschränkt, so daſs Luick § 107 den Wandel als eine Gemeinsamkeit lediglich des Ae. mit dem An. hinstellt. Ob man aber nicht doch diese *z*-Wirkung als eine Gemeinsamkeit des Westgerm. und Nordgerm. zu betrachten hat? Vgl. etwa ndl. *herde* = ae. *heorde* "Werg" < **hizðōn-*, vielleicht afrs. *lernia* "lernen" und anderseits auch as. *or-*

neben *ur-*. Zwar wird ahd. *er* gewöhnlich als Einfluſs von *der*, *wer* u. ä. gedeutet, aber nötig ist diese Annahme nicht (vgl. Baesecke § 10_2 b). Dann wäre die Entwicklung von urg. **(h)iz* so zu begreifen, daſs wg. ng. *iz* sich unter Starkton zu *eR* wandelte, daher ahd. *er*, frk. *her*; dagegen unter Schwachton blieb *iR* = ahd. *ir* Isidor. Die nördlicheren Gebiete des Ae., As., (Afries.) stellen eine spätere Schwächung des starktonigen *eR* mit Verlust des *R* dar — vgl. ae. *torcierre*: *tōcierran* u. ä., wozu Paul PBB 6_{552}; *he* wurde dann als kurzer ausltd. Vokal gedehnt zu *hē*. Diese Form hat ursprünglich auch bis weit in den Süden des deutschen Sprachgebietes gereicht (vgl. G. Rönnecke Diss. (Ms.) Marburg 1922 und ders., Teuth. 3_{170}). Afries. *hi*, *he* ist in seinem Vokalismus schwer zu beurteilen: Da dort wg. *ē*$_2$ > *ī*, so ist vielleicht afries. *hī* = ae. *hē*, woneben eine Schwachtonvariante afries. *hĕ*; späterhin natürlich *hē̆*, *hī̆*. Über *her*-Reste im Fries. vgl. C. Borchling Correspondenzblatt des Vereins f. ndd. Sprachf. 41 (1928), S. 28ff., fernerhin O. Bremer PBB 52_{309} und Selmer Ndd. Jb. 54_{81}ff. Es ergibt sich also die Entwicklung I. urg. **(h)iz* betont > **(h)eR*: 1. = ahd., frk. *(h)er*, 2. erneut geschwächt ae., as. *hē*, > afries. *hī*; II. urg. **iz* unbetont > **iR* = ahd. Isidor *ir*.

Ein Pronomen mit idg. *e* bietet sich in **meso* > urg. **mes*, **mez*; ob mit unbetontem *z* auch *i* verbunden war, bleibe offen. Die Reflexe sind ae. *mē̆*, as., afries. *mī̆*, ahd. *mir* — gelegentlich *mer* T, an. *mér*. Vokalischen Auslaut zeigen dieselben Dialekte wie bei **(h)iz*. Die Entwicklungen wären I. betont **meR*: 1. = an. *mér*, ahd. *mer*, 2. ae. *mē̆*; II. unbetont **miR*: 1. ahd. *mir*, 2. as. *mī̆*. Afries. *mī̆* ist wiederum schwer einzureihen; es kann sowohl auf einer Stufe mit as. *mī̆* stehen wie auch mit ae. *mē̆*, indem späterhin *ē* > *ī*. Die Doppelheit **meR* : **miR* kann überdies vor die *z*-Wirkung zurückreichen und urg. **mez* : **miz* fortsetzen. Grundsätzlich ändert sich dadurch nichts.

Bei "wir" sind zu erwägen als Grundformen idg. **u̯ei*; **u̯eis* > urg. **u̯īs*, **u̯ĭz*; **u̯es*. **u̯ei* könnte noch erhalten sein in as., afries. *wī̆*; doch kann afries. *wī̆* ebensogut sich zu ae. *wē* stellen wie afries. *hī* = ae. *hē*. Ahd. *wir*, al. Ps. *wer* (wozu ahd. *ier* und *er*, *ęr*, *aer* IsM), an. *vér* fordern urg. *-z*,

entweder idg. *u̯es > *u̯ez : *u̯iz oder *u̯eis > *(u̯īs:) *u̯ĭz. Die Entwicklung wäre I. *u̯eR, entweder urg. *u̯iz betont entwickelt oder schon urg. *u̯ez: 1. an. vér, ahd. wer usw., 2. ae. wē̆; II. *u̯iR unbetont: 1. ahd. wir, 2. as. wī̆. Afries. wī̆ kann sowohl ae. wē wie as. wī gleich stehen. Daſs es mit as. wī auf *u̯ei beruhe, ist wenig wahrscheinlich. Die völlige Übereinstimmung von "wir" mit "mir" spricht wohl für idg. *u̯es. Es führt also die 1. Pers. Pl. zurück auf eine Doppelheit betont ez > eR: unbetont iz > iR, deren Vokalunterschied sowohl bereits urg. sein kann wie erst im wg.-ng. aus urg. einheitlichem iz entstanden.

Wenn bei *(h)iz jeder Rest der unbetonten iR-Stufe bis auf Isidor fehlt, so hätte also "er" zunächst stärkere Betonung gehabt als "mir", "wir". Das wäre aus dem Lautkörper verständlich. In den ungeschlechtigen Pronominibus waren m-, þ-; w- Bedeutungsträger gegenüber h- bezw. — in "er".

§ 3. Also entstammt wohl as. gī̆ einem schwächer betonten *jiz, ae. ʒē einem stärker betonten *jez. An. ér kann auf derselben Basis *jez beruhen, da j im urnord. Anlaut verstummt; ebenso ist aber eine Basis vornord. *ez möglich. Ahd. ir < *iz wird wie vornord. *ez in seinem j-Verlust durch Einfluſs der obliquen Casus erklärt. Diese gängige Erklärung aber erscheint mehr als zweifelhaft; denn die obliquen Casus stellen selbst das Hauptproblem dar. Zunächst gewinnen wir also einen Nominativ *jez — *ez: *jiz — *iz, dessen Vokaldoppelheit sowohl bereits urg. wie erst wg.-ng. entstanden sein kann.

§ 4. Von den obliquen Casus kommen natürlich zunächst nur der Dativ und Akkusativ in Betracht. Einen Genitiv gab es im Idg. nicht. Bei den altgerm. Genitiven der Personalia handelt es sich um eine urg. Neubildung, um den N. A. Pl. ntr. -ō des Possessivs, der selbst erst durch Suffix -ero- (-ēro-?) zum obliquen „Stamm" gebildet wird.

§ 5. Im Got. und Nord. gelten die gleichen Formen für den Dativ und Akkusativ, izwis bezw. yðr. Sie einigen sich (so zuerst Bugge) in einer germ. Urform *izwiz, woraus im Nord. *iRwiR, weiter mit Dissimilation *iðwiR

und schlieſslich mit *w*-Umlaut *yðr*. Ob diese Form von Hause aus Dativ oder Akkusativ war, läſst sich aus der Überlieferung nicht ausmachen. Aber da in den Briefen *unsis* im Dativ häufiger ist (Jellinek § 141 Anm.) und dieses selbst erst zu *uns* < idg. **n̥s* nach *mis* < **meso* neugebildet wurde, ist in urg. **izwiz* eine Dativform zu vermuten.

§ 6. Im Westgerm. haben eine Form für beide Casus as. *eu*, *iu* und afries. *iu*, *io*, späterhin auch ae. *ēow*. Dagegen zeigt sich ein Unterschied in ahd. *iuuih*, ae. *ēowič* als Akkusativ gegenüber ahd. *iu*, ae. *ēow* als Dativ. Die Akkusativformen sind sekundär, Neuformationen gegenüber dem Dativ durch Suffigierung von **ik* nach **mek*, **mik* wie in Dat. *uns* = *ūs*, Acc. *unsih* = *ūsič*. Beiläufig sei betont, daſs hier das Ae. den unbetonten Vokal *i* erhalten hat gegenüber dem Acc. *mec*, der sich von dem **mik* aller andern Dialekte abscheidet.

§ 7. Die primären obliquen Formen der verschiedenen Sprachgebiete zu vereinigen, erscheint unmöglich. So hat man denn auch durchweg versucht, jede Form für sich zu deuten.

Für den Typus ae. *ēow* gibt es zwei Aufstellungen[1]): a) idg. **u̯es* mit Vorsatz der Partikel **e-* (wie in ἐκεῖ, (ἐ)κεῖνος, *equidem*, osk. *(e)tanto*, ai. *asau*), also idg. **e-u̯es* (so noch Loewe^4 II, 43); b) idg. **e-u̯e*. Obwohl sie oft wiederholt wurden, sind sie kaum überzeugend. Die Annahme der "deiktischen Partikel" **e-* hat trotz aller "Parallelen" keine Wahrscheinlichkeit. Idg. **u̯e* läſst sich ebensowenig wie **u̯es* belegen (s. unten § 9). Idg. **e-u̯e* ergäbe urg. **eu̯* > wg. **eu̯*; dieses kann in ahd. *iu*, afries. *iu*, *io* vorliegen, ergäbe aber ae. **ēo*. Sokoll § 276 konstruiert urg. **ew* > wg. **eww*, **euw*; Lotspeich JEGPh 30_{151} läſst betontes **e-u̯es* zu vorgerm. **eu*, **euw* werden. In beiden Fällen ist die Entstehung der Gemination reine Willkür. Für idg. **e-u̯es* ergeben sich zwei Entwicklungen, je nachdem man sich zu dem Problem des unbetonten idg. *e* im Urgerm. stellt. Entweder hat man

1) Eine dritte bei R. Huchon, *Histoire de la langue anglaise* I (1923), S. 71: idg. **ju-w* > urg. **juw* > ae. *iow*, *ēow* ist eine des Gesamtwerkes würdige Einzelheit.

urg. *e̯uez > wg. *e̯ue > ae. *ĕowe, as., ahd. *ewe (vgl. as. *trewe*, ahd. *knewes*) — oder urg. *iu̯iz > wg. *iu̯i > *iŭ̯i > *iį̯i > ae. *ī; vgl. ae. *nī-*, *ʒlī-*(*ʒliʒ-*)[1]), afries. *nī*. Beide idg. Ansätze führen also nicht zum Ziel. Auch Kluges Grundform *ezwe (s. unten § 8), mit wg. Assimilation (? ?) *eww(e) hilft nicht weiter. Denn das Ae. setzt schon wegen des ndh. *iow-* ein wg. *iu* voraus. Und vor allem: Woher käme *-w* im ae. Silbenauslaut? *cnēow*, *hīow* u. ä. haben analogisch verpflanztes *-w*. Ae. *ēow* ist also keine alte Form; sie ist noch jünger als die ahd., as.

§ 8. Doch zunächst zu germ. **izwiz*. Auch hier gibt es mehr als eine Ableitung. 1. Die beliebteste ist idg. **e-s-u̯es*, indem vor **u̯es* wieder die Partikel **e-* trat, sowie ein *s*, das man in air. *sí* < **su̯es* wiederfinden will. 2. H. Jensen JF 48_{118} möchte. **e-s-u̯e-s* ansetzen, indem das pluralische *s* an beide Stämme getreten sei. 3. Kluge ZfdW 10 (1908), S. 65 (= *Urgerm.* § 253) will den Stamm **ĕzw-* durch die Mittelstufe *(*e*)*zgʷhe-* mit griech. N. A. σφώ "ihr beide" verbinden und als ursprünglich dualisch ansehen. 4. Etwas modifiziert sieht Hirt (*Idg.* III § 16; *Urg.* II § 68) in *es-* den Stamm des Pronomens der 2. Plural, woran **u̯es* getreten sei, im griech. aber **bhō*. 5. Boer *Oerg. Handb.* § 202 erklärt *iu* als "wisselvorm" zu *jŭ-*, erweitert um **iz* von **miz*, endlich mit Zufügung des *z* nach *unsis*.

§ 9. Aber gegen idg. **e-s-u̯es* sind eine Fülle von Einwänden geltend zu machen: Von der Partikel **e-* war schon die Rede. — *s-* in air. *sí* erklärt sich nach Thurneysen *Handb.* § 445 aus der Stellung hinter Verbalformen, durch Agglutination von **-mos* des Verbs. — Die Verbindung mit *mis*, *unsis* ist kaum abzuweisen. — Air. *sí* wird nicht mehr aus **s-u̯es* erklärt, vielmehr aus **s-u̯ei* oder **s-u̯ī* statt **s-u̯ŏs* unter Einwirkung der 1. Person Plural *sní*, diese entstanden aus idg. Nom. **n̯ei*(*s*) unter Einfluſs des Gen. Dat. **nos*. — Und endlich: **u̯es* gibt es im Idg. nicht, eben nicht auſserhalb der zur Diskussion stehenden germ. Form, da aind. *vaḥ* < **u̯ŏs*. Es gab im Idg. nur 3 Formen zum Personale

[1]) Ae. *þeowu* < **þi*(*o*)*wu* < **þiwi* < urg. **þiʒʷī* hat *w*-Erhaltung aus den andern Formen.

der 2. Person Plur. (Petersen Language 6_{181}ff.): Nom. **i̯ū* bezw. (wohl späteres) **i̯ū-s*; Gen. Dat. Acc. **u̯ŏ̄s*, vgl. lat. *vōs* Acc., av. *vå* G.D.A.; ai. *vaḥ*, av. *və* Acc.; endlich Acc. **us* als Schwundstufe zu *u̯ŏ̄s*, fortgebildet mit -(*s*)*me* in lesb. *ὔμμε* < **ὔσμε*, wohl auch in aind. *yuṣmā́n* unter Einfluſs von Nom. *yūyám*. Zwischen **i̯ū*(*s*) und **u̯ŏ̄s* dürfte kein Zusammenhang bestehen; Jensens These (a. a. O. 118) **i̯ū̆-* < *i̯e-u̯e-* durch Verbindung des Stammes *u̯e*/*u̯o* mit dem ursprünglichen Demonstrativstamm *i̯e*/*i̯o* überzeugt nicht. Durch das Nichtvorhandensein von **u̯es* erledigt sich auch die These von Hirt, ebenso die von Jensen. Boers **iu-* neben *jŭ-* ist willkürlich, die Entstehung des ersten *z* von *unsis* aus undenkbar. Kluges Hypothese hat kaum Anhang gefunden. Das Lautliche ist nicht ohne Bedenken. Vor allem aber sind die griech. Formen nur Dual. Das Germ. hat nun gerade im Personalpronomen noch einen lebendigen Dual erhalten. Also hätten ursprüngliche Dualformen den alten Plural verdrängt und selbst einer Neubildung die Stelle freigegeben!

§ 10. Wir kommen also zu dem Ergebnis, daſs weder ae. *ēow* noch got. *izwis* erklärt ist. Bei der Rückschau ergaben sich jedoch folgende Einzelheiten: Die idg. Stämme waren **i̯ū*(*s*), **u̯ŏ̄s* und **us*. Ae. *ēow* kann nicht alt sein. *izwis* erinnert stark an ahd. *ir*, das ebenso wie an. *ér* auf altem **ez*—**iz* beruhen kann. Wenn aber die anderen Casus selbst erst erklärt werden müssen, so darf man nicht mehr einen Abfall des *j* in **jez*, **jiz* aus ihnen ableiten. Das ist auch nicht nötig. Überkommen waren ins Urgerm. **i̯ūs* > **i̯ū̆z* und **us* > **uz*. Bei der Umbildung nach der 1. Person ergab sich so neben **jez*, **jiz* auch ein **ez*, **iz*. Ähnlich Petersen a. a. O. 181[50]. Lotspeichs Aufstellung a. a. O. 151 unbetont **eu̯es* > **ius*, **iz* gegenüber betont **eu̯es* > vorgerm. **eu*, **euw* schwebt in der Luft.

§ 11. Addition oder Kontamination von "Stämmen" ist nichts Seltenes beim Personale, das nach seinem ganzen Aufbau sehr alten Charakter trägt. Daher haben Lotspeich und Petersen zu Recht versucht, dieses Prinzip auch für die Deutung der vorliegenden Formen zur Geltung zu bringen. Lotspeich deutet **izwiz* aus **iz* + *wiz*; aber weder ist **iz* aus unbetontem **eu̯es* wahrscheinlich noch Ansatz von

u̯es* berechtigt. Petersen stellt folgende Kontaminationen auf: I. **ez* + **i̯ū* = **ei̯ū* > ahd. *iu*, as. *iu*, *eu*. II. **i̯ū* + **(m)ik* unter Einschub eines Gleitlauts *u̯* = **i̯ūu̯ik* > ahd. *iuwih*. III. **i̯ū* + **(m)iz* ähnlich = **i̯ūu̯iz*, dieses proportional **i̯ū* : **iūu̯iz* = **iz* : †izwiz* umgebildet. Von diesen Konstruktionen erscheint III zutreffend; doch wäre auch **ez* zu erwägen. I **ei̯ū*, wenn nicht schon **ii̯ū*, führt über wg. **ii̯u* > **iu* zu ahd. *iu*, as. *iu*, afries. *iu*, *io*; im Ae. entspräche aber **īo* > **ēo*. Aus dem Genitiv (s. u. § 14) muſs as. *eu*, ahd. *eu* — und *euuih* — bei Isidor gedeutet werden. II aber scheint mir umzuändern in **ei̯ū* (bezw. **ii̯ū*) + *u̯* + *ik* > wg. **iuu̯ik* = ae. *īowic*, ahd. *iuwih*. Ae. *īow* ist erst von hier aus zu begreifen.

§ 12. Das Ost- und Nordgerm. gestaltet sich also aus den Nominativstämmen eine in ihrem Ursprung dativische oblique Form **i̯ūu̯iz* > **izwiz*, die dann später auch als Acc. Verwendung fand. Das Westgerm. schafft sich eine accusativische Neubildung **iuu̯ik*, erhalten an den Randgebieten des Ahd. und Ae. Aber auch das Zentrum hat sie gehabt, denn die Genitive afries. *iuwer*, as. *iuwar*, *euwar* usw. setzen einen "Stamm" auf *-w* voraus. Die Einheitsformen des Afries. und As. sind also jünger: Wir haben ja auch nur noch Reste von *mik*, *thik* im Ostfälischen, im Afries. überhaupt nicht mehr. Ähnlich siegt im Ae. späterhin die Dativform wie bei *mē*, *þē*. Im Ae. wurde von *iowic* das *-w* an *iow* herangetragen, ähnlich mehrfach as. *iuu*; auch afries. *iuwe* ist wohl zu vergleichen. *ēow* ist also zwar eine ältere Formation als *ēowic*, aber doch in seinem Lautkörper von diesem abhängig.

§ 13. Vielleicht kann man noch einen Schritt weiter gehen. Das gesamte Germanische schuf neue oblique Formen aus den Nominativbeständen. Im Norden und Osten wurde zunächst **i̯ū* reserviert für Dat. Akk., **i̯ūs* für Nom. Im Westen wurde für Dat. Akk. die Kontamination **ei̯ū* bezw. **ii̯ū* geschaffen. In einer späteren Periode wurde das Bedürfnis nach äuſserlicher Differenzierung maſsgebend und nach verschiedener Richtung befriedigt. Der Westen bildete einen neuen Akkusativ. Der Norden und Osten schuf einen neuen Dativ, der dann nochmals umgestaltet wurde unter Einfluſs des Nom. **ez*, **iz*, der selbst erst analogisch (s. o. § 10) ent-

standen war; ob hier das alte **i̯ū* < † *iūu̯* > † **izu̯* fortlebte? Es starb wohl alsbald aus, weil *izu* eine isolierte Form gewesen wäre. Dadurch wurde die Ausbreitung des Dativs hier stärker als in der 1. Person.

§ 14. Endlich der Genitiv. Er war idg. nicht vorhanden und wurde urg. neugebildet mit dem Suffix *-ē̆ro-* zum obliquen "Stamm". So entstand got. *izwara*, an. *yðvar*; ebenso im wg. **iuu̯eru* zum Acc. **iuu̯ik*, der das *u̯* für die mehrsilbige Form abgab. Im Westgerm. ist also deutlich die chronologische Abfolge Dativ, Akkusativ, Genitiv. Im Genitiv aber mufsten durch Einflufs des *e* der 2. Silbe Umlaute eintreten: as. *euwar* wie *hreuwan* gegen *hriuuig*, daher auch as. *eu*; ähnlich vereinzelte ahd. *eu*, *euuih* bei Isidor wie *hrëuūn* (vgl. Braune § 30 a 2, Baesecke § 20_1).

JENA. HERMANN M. FLASDIECK.

AE. *GANG*.

Im *Beowulf* ist dreimal (v. 1009, 1295, 1316) ein Präteritum *gang* „ging“ belegt. Grein I, 499 hat als erster ae. *gang* auf ein Verbum germ. **giŋganan*, ae. **gingan* „gehen“ bezogen und hinsichtlich des Vokalismus lit. *žengiù, žeñgti* „schreiten“ verglichen. Ich halte die Zuteilung der Verbform zur dritten Ablautsreihe für richtig, glaube aber, daſs wir abweichend einen Infinitiv ae. **gungan* ansetzen müssen. Während sich nämlich ein vollstufiges **giŋganan* im Germanischen nicht nachweisen läſst[1]), ist ein tiefstufiges **guŋganan* sowohl durch dän. *gynge*, älter *gunge* „schaukeln“ als auch durch afries. *gunga* „gehen“ bezeugt. Das dänische Verbum bildet ein Dentalpräteritum und -partizipium. Es hat somit dieselbe Entwicklung wie manches andere Verbum mit tiefstufigem Präsens erfahren. Vgl. etwa aisl. *molka* „melken“ neben ae. *meolcan*, ahd. *melcan* „melken“; aisl. *horfa* „sich wenden“ neben aisl. *huerfa*, ae. *hweorfan*, got. *ƕaírban*, ahd. *(h)werban* „sich drehen, wandeln“. Demgegenüber steht neben afries. *gunga* ein Präteritum *geng*. Hier hat offensichtlich eine Verschränkung zweier ursprünglich getrennter Verben stattgefunden; denn die Präteritalform *geng* kann nur zu einem Infinitiv **ganga* gehören, dem ae. *gangan*, got. *gaggan*, aisl. *ganga*, ahd. *gangan* entsprechen. Daſs dieser auch tatsächlich im Friesischen einst vorhanden war, zeigen noch saterl. *ganga* und die neben ostfries. *güngeln* „umhergehen, laufen, schlendern“ stehende Ableitung ostfries. *gengeln*, saterl. *gangelje*. In diesem Sprachzweig hat also

[1]) Aisl. *gingr* „geht“ darf nicht als Zeuge für einen Infinitiv aisl. *ginga* angeführt werden. Es ist vielmehr ebenso aus *gengr* entstanden wie der Plural des Präteritums *gingom* aus *gengom* oder das Partizipium des Präteritums *gingenn* aus *gengenn*. Vgl. A. Heusler, *Aisl. Elementarbuch* § 117, 1.

der Infinitiv *gunga* den Infinitiv *ganga* fast ganz verdrängt, und umgekehrt sind das zu ihm gehörende Präteritum und Partizipium zurückgetreten.[1]) Diese aber mulsten regelrecht nach der dritten Ablautreihe gebildet werden. Vgl. ae. *murnan* ,,trauern", *spurnan*, *spornan* ,,treten", die ebenfalls tiefstufiges Präsens aufweisen. Sie bilden die Präterialformen *mearn*, *murnon*; *spearn*, *spurnon*, während aisl. *morna* und *sporna* bezeichnenderweise wieder ,,schwach" geworden sind. Dem afries. *gunga* jedoch entspricht ein ae. **gungan* mit dem Präteritum *gang*. Dafs es selbst im Englischen nicht weiter belegt ist, kann nichts besagen, zumal diese Sprache mit der friesischen engstens verwandt ist. Zudem mag daran erinnert werden, dafs auch im Altenglischen ein tiefstufiges *gung* ,,Gang" neben dem freilich häufigeren *gang* steht wie im Altfriesischen *gung* neben *gang*.

[1]) J. ten Doornkaat Koolman, *Ostfries. Wb.* I, 586f. gibt aber für das Ostfriesische noch *gungen* ,,gingen" an. Danach wird auch *gung* ,,ging" neben *ging* getreten sein.

ROSTOCK. WILLY KROGMANN.

NOTES ON *BEOWULF*.

VII.

2061 him se oðer þonan
losað lifigende, con him land geare

'the other makes his escape thence alive; he knows the country well.' It is odd that in spite of all that has been written about the Ingeld Episode, the implications of the passage quoted above have not been examined with precision. In the following, I will not try to treat the subject exhaustively, but will confine myself to a brief discussion of what I take to be the main points involved.

The "other" to whom the poet refers was a Bardish warrior, not spoken of by name, whose father had fallen in battle, killed by the Danes. One of these Danes, as a reward of victory, came into possession of the sword of his Bardish opponent. The Dane's son, in due course, fell heir to the weapon, and is pictured as wearing it at court, and boasting of his father's deed, in the presence of our Bardish warrior. The provocation was great, but the danger involved in avenging the insult must also have been great, because the Bard did nothing until egged on by a veteran comrade, and even then the "whetting" had to be repeated a number of times (1. 2057). The weight of shame and disgrace, however, became ever heavier, until at last the Bard could stand no more. He struck, and the young Dane paid with his life for his father's victory and his own insolence. As for the Bard (who may now be called the *bona*), what was he to do next? He could count on the sympathy of all his Bardish tribesmen, of course, and in particular his blood kin might be expected to stand by him in word and deed. And even the Danes would not fail to recognize that he was within his rights in doing what he did. Nobody would

consider him guilty of a crime; on the contrary, it would be admitted by all that he had done no more than his duty. Why, then, should he flee? The poet does not tell us whether the slaying took place in public (before witnesses) or in private. If the former, the *bona* had nothing further to do; if the latter, it was his duty to announce the slaying and proclaim himself the slayer. After that, he would have to keep his eyes open, of course, for the representative of the dead man's family (if such a representative was at hand) would feel honor-bound to take some action when a good opportunity presented itself, but the position of the *bona* would be a strong one, backed up as he was by fellow-tribesmen, kindred and friends, while the would-be avenger, a Dane in a hostile land, would be practically helpless.

The argument, so far, has been based on the supposition that the slaying took place in the land of the Bards, at or near the Bardish court. It will already be obvious, I think, that this supposition cannot be made to square with the sequence of events recorded by the English poet. The insulting conduct of the Danes in general, and of the *byre* in particular, was possible enough in Heorot, where the Danes were many and the Bards were at the mercy of their hosts. But at the Bardish court the Danish insults could lead only to a general slaughter of the Danish visitors, a slaughter of which we hear nothing. Moreover, it is not for a moment to be believed that a picked party of Danes on a friendly mission to the Bardish court would equip themselves with weapons plundered from the Bardish slain. Such tactics would obviously defeat in advance the purpose of the mission, even if it led to nothing worse, and would reflect a foolhardiness not lightly to be attributed to Scandinavians of any period. Again, the evident reluctance of the *bona* to slay his man, in spite of the gravest provocation, is explicable enough if this provocation took place at the Danish court, where, vengeance once taken, the life of the *bona* would obviously be hard to save. But the reluctance of which we learn so definitely in our text becomes a mysterious business if the action of the Episode took place in the land of the Bards, and with Bardland as the scene the

flight which followed the slaying loses its motivation altogether.

Let us see what the course of events actually was, after the *bona* had accomplished his vengeance. We are told that the *bona* made his escape thence, thanks to his knowledge of the country. Evidently he had to flee, his fellows proving unwilling or unable to make a stand in his defense. He took to the woods and fields, then, a fugitive, with a posse of Danes in pursuit. As it happened, he knew the country well, and by taking advantage of this knowledge he managed to elude his pursuers and save his life. All this seems reasonable enough in Denmark, where the few Bards present would be quite unable to defend the *bona* in any way, and in order to save their own lives would have to let him shift for himself. If however we put the *bona* and his Danish pursuers in the heart of Bardland, we get absurdity heaped on absurdity. The picture becomes so preposterous, indeed, that I see no point in discussing the subject further. Our conclusion cannot be doubtful: the action of the Ingeld Episode took place in Denmark, not in Bardland.[1])

---

[1]) I need not bother to discuss the "problem" of how a Bard came to know well the region roundabout Heorot. A good knowledge of the enemy's country was a desideratum for the soldier then as now, and then as now there were ways of obtaining such knowledge.

BALTIMORE. KEMP MALONE.

EIN WENIG BEKANNTES AUTOGRAMM MILTONS.

(Album Amicorum Johannis Zollicoferi Sangallensis, 1656).

Als der junge Sankt Gallener Theologe Johannes Zollikofer[1]) im Jahre 1656 auf einer Studienreise in England weilte, trat er auch in Beziehungen zum Miltonkreis, zu dem ihm vermutlich Empfehlungen befreundeter Theologen Zugang verschafften. Der Pädagoge Samuel Hartlib und der erste deutsche Milton-Übersetzer Theodor Haack gehörten zu seinen Bekannten.[2]) Wir können die Spuren dieses englischen Aufenthaltes gut verfolgen an Hand der interessanten Widmungen, die er sich von seinen englischen Freunden und Bekannten in sein Stammbuch eintragen liefs, das jetzt als kostbarer Besitz von der St. Gallener Stadtbibliothek verwahrt wird (Signatur: Bibl. Vad. 92a). Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, wenn von schweizerischer Seite einmal eine Übersicht über Zollikofers europäischen Bekanntenkreis zusammengestellt würde[3]); meine kurzen Bemerkungen sollen

[1]) Nach (Gustav Scherer,) *Verzeichnis der Manuskripte und Inkunabeln der Vadianischen Bibliothck in St. Gallen,* St. Gallen 1864, S. 38—39, war Joh. Zollikofer (1633—1692) Kammerer in St. Gallen und verweilte in den Jahren 1647—1656 an verschiedenen Orten der Schweiz, Frankreichs, Hollands, Englands und Deutschlands als Studierender und Prediger. Seine von Scherer angeführte Biographie in des St.-Gallener Historiographen Georg Leonhard Hartmanns *Beiträgen* S. 139 war mir nicht zugänglich.

[2]) Zu Th. Haack vgl. die demnächst erscheinende Giefsener Dissertation von Helma Keibert, *Die erste deutsche handschriftliche Miltonübersetzung.*

[3]) Wie mir die Direktion der St. Gallener Stadtbibliothek freundlichst mitteilt, „wurde darüber überhaupt nie etwas [Zusammenhängendes] geschrieben oder gedruckt". Das Album enthält aufser dem Genannten noch Einträge von Alexander Morus, Comenius, J. Durie, Philip von Zesen, Menasseh ben Israel u. a.

nur den Zweck haben, erneut auf das in dem Album enthaltene Miltonautogramm hinzuweisen, seine Lesung richtigzustellen und zu erklären.

Der Eintrag findet sich, mit schwarzer Tinte geschrieben, zwischen vielen leeren Blättern auf einer Versoseite in der ersten Hälfte des schön in Leder gebundenen Albums (Querformat, Seitengröfse 13,4 × 7,5 cm) und hat folgenden Wortlaut:

ἐν ἀσθενείᾳ τελειοῦμαι

Johannes Milt°

Londini 26 Sept.

XVILVI.

Dazu unter der Ortsangabe der Zusatz des Besitzers: Caecus haec apposuit Celeberr: / Milton:[1])

Die Schrift ist dünn, etwas zittrig und der Schlufs der griechischen Zeile zeigt eine starke Senkung nach unten.

Die Jahreszahl (d. h. 1656) ist fast unleserlich, da sie in einem Zuge geschrieben ist. Das ganze Blatt ist ein eindrucksvolles Zeugnis von der Energie, mit welcher der seit 1652 völlig erblindete Dichter sein Gebrechen zu überwinden verstand.

Und diese Willensstärke offenbart sich auch in dem von Milton gewählten Wahlspruch. Sowohl Gustav Scherer[2]) wie Adolf Stern[3]) lesen ihn fälschlich als *ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖ ὑμᾶς*. Stern weist mit Recht darauf hin, dafs hier eine deutliche Beziehung zu 2. Cor. 12, 9 vorliegt. Diese Lesart wäre zu übersetzen: „In der (d. h. durch eure) Schwachheit vollendet euch [der Herr]"; hierbei ergibt sich jedoch die Schwierigkeit, dafs *τελέω* im Neuen Testament in der Bedeutung

---

[1]) Die richtige Lesung verdanke ich Herrn Kollegen Prof. H. Hepding, dem ich an dieser Stelle auch für weitere Winke bestens danken möchte. Die Lesung gestaltet sich dadurch schwierig, dafs die Ligatur *ου* im letzten griechischen Wort leicht als *ῦ* aufgefafst werden kann. Die Form *Milto* ist wohl als latinisierte Form (wie *Plato* u. ä.) zu verstehen. Stern las *Miltonius*, wobei er die Ziffer XVILVI als *-nius* zur Unterschrift gehörig betrachtete.

[2]) l. c.

[3]) *Milton und seine Zeit* (Leipzig 1879) III, 278.

,vollenden' = ,vervollkommnen' sonst nicht begegnet.[1]) Jedenfalls aber wäre der Spruch, so übersetzt, eine dem biblischen Wortlaut nachgebildete allgemeine, an alle Gläubigen gerichtete Sentenz. Der moderne Textus receptus von 2. Cor. 12, 9 lautet denn auch: *καὶ [ὁ κύριος] εἴρηκέν μοι· ἀρκεῖ σοι ἡ χάρις μου· ἡ γὰρ δύναμις ἐν ἀσθενείᾳ τελεῖται*, von H. Lietzmann[2]) übersetzt: „Und [der Herr] hat mir gesagt: Meine Gnade muſs dir genügen, denn die Kraft vollendet sich in der Schwachheit."[3]) Andere Handschriften aber, die sowohl der Übersetzung Luthers wie der *Authorised Version* zugrunde liegen, lesen hier: *ἡ γὰρ δύναμίς μου ἐν ἀσθενείᾳ τελειοῦται*, was Luthers bekanntem „Laſs dir an meiner Gnade genügen; denn meine Kraft ist in den Schwachen mächtig" und der Übersetzung der *Authorised Version* "*My grace is sufficient for thee: for my strength is made perfect in weakness*" entspricht.

Diese letztere Lesart aber, mit *τελειόω* = ,vollkommen machen', ist offenbar der Ausgangspunkt für Miltons Variante, und es ist im Lichte der modernen Anschauungen über Miltons Selbstgefühl ungemein charakteristisch, daſs der Dichter auch hier in demütig-stolzem Selbstbewuſstsein keine allgemeine Sentenz, sondern ein besonderes, auf seine eigene Blindheit zu beziehendes Bekenntnis ablegt: „In der Schwachheit werde ich vollendet."

Diese Beziehung wird noch um so einleuchtender, wenn wir uns vergegenwärtigen, daſs im vorhergehenden Vers 7 Paulus auf eine Krankheit anspielt, der er zum Opfer gefallen: "*And lest I should be exalted above measure through the abundance of revelations, there was given to me a thorn in the flesh, the messenger of Satan to buffet me, lest I should be exalted above measure.*" Die Art der Krankheit geht aus dieser Stelle nicht deutlich hervor; man pflegt sie neuerdings meist als Epilepsie zu deuten.[4]) Aber eine andere Stelle bei Paulus

---

[1]) Vgl. Schirlitz-Eger, *Griechisch-deutsches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Gieſsen [6]1908, s. v. *τελειόω* und *τελέω*.

[2]) *Handbuch zum Neuen Testament* 9, [2]1923 (Tübingen), S. 152.

[3]) Entsprechend auch die Vulgata: "Et dixit mihi: Sufficit tibi gratia mea: nam virtus in infirmitate perficitur."

[4]) Lietzmann a. a. O. S. 153f.

(Gal. 4,15) wird herkömmlich mit einem Augenleiden zusammengebracht: "*I bear you record, that if it had been possible, you would have plucked out your own eyes, and have given them to me.*" Es darf als wahrscheinlich angenommen werden, dafs Milton diese letztere Interpretation wohl bekannt war. Und so legt denn unser kurzer, pathetischer Albumeintrag die Erkenntnis nahe, dafs Milton, wie er sich später mit dem blinden Samson des Alten Testamentes gleichsetzte, so gelegentlich in seinem Leiden auch wohl an das vermutete Parallelschicksal des Apostel Paulus dachte und dafs er in dem Herrenwort[1]) die tröstliche Zuversicht empfing: Meine Schwachheit ist eine Vorbedingung meines Erfolges; deshalb darf ich mich ihrer rühmen. Und schliefslich ergibt sich aus unserer Stelle wohl auch die Schlufsfolgerung, dafs die ältere Vorstellung von dem wahrhaft frommen, in der Bibel lebenden und sie erlebenden Milton vielleicht doch nicht so irrig ist wie moderne, unfrömmere Zeitgenossen es gerne hinstellen.

---

[1]) Nach Lietzmanns erweiterndem Kommentar a. a. O. S. 153.

GIESSEN. W. FISCHER.

DIE ERLEBTE REDE IM ENGLISCHEN.

1. Zu der Literatur über die erlebte Rede (ER) ist aus der Zeit nach dem Erscheinen von Marguerite Lips „Le Style Indirect Libre“ (Payot 1926) im allgemeinen und besonders für das dort etwas weniger berücksichtigte Englisch nachzutragen: Charles Bally, Antiphrase et style indirect libre (A Grammatical Miscellany offered to Otto Jespersen on his seventieth birthday, pp. 331—340); Otto Behaghel, Deutsche Syntax III, S. 694ff.; G. O. Curme, Syntax, pp. 419 ss., wo Curme einiges zur *Independent Form of Indirect Discourse*, wie er diese Erscheinung nennt, beibringt, ohne allerdings dieser Fügung völlig gerecht zu werden; B. Fehr, Englische Prosa (S. 34, 37); Otto Funke, Die erlebte Rede bei Galsworthy (Englische Studien 64, 450—474); Frida Gamper, Die Sprache George Merediths (Züricher Dissertation 1927, S. 67—80); Werner Günther, Probleme der Rededarstellung (Beiheft 15 der „Neueren Sprachen“, 1928); Theodor Heinermann, Die Arten der reproduzierten Rede (1931); Heinrich Hempel, Atlamál und germanischer Stil (Germanistische Abhandlungen Heft 64, S. 103—106, 146); Theodor Kalepky, Verkleidete Rede (Neophilologus 13 [1928], 1ff.); Fritz Karpf, Die erlebte Rede im älteren Englischen und in volkstümlicher Redeweise (Die neueren

---

Abkürzungen: DR, ER, IR = direkte, erlebte, indirekte Rede (wobei auch Wiedergabe von Gedanken inbegriffen wird). E. L. = Everyman's Library; E. Li. = Englisch Library; Ph. L. = Phoenix Library; T. = Tauchnitz; T. L. = Traveller's Library; W. L. = World's Library. Ich bezeichne von mir herrührende Kürzungen mit — — —, so daſs . . . für eine Kürzung (ein Abbrechen) im Originaltexte vorbehalten bleibt. Sperrung oder Schrägdruck im Original ist von mir mit Kreuzen am Anfange und Ende der betreffenden Stelle gekennzeichnet. Einen Absatz im Original zeige ich durch / an. In einzelnen Belegen in Klammern gesetzte Ziffern beziehen sich auf die Abschnitte der Untersuchung und sollen Wiederholungen vermeiden.

Sprachen 36, 571), Zur klanglichen Form der erlebten Rede (ebenda 39, 180); Emil Låftman, Stellvertretende Darstellung (Neophilologus 14 [1929], 161); Eugen Lerch, Ursprung und Bedeutung der sog. „Erlebten Rede“ (Germanisch-Romanische Monatsschrift 16, 459); Leo Spitzer, Zur Entstehung der sog. ‚erlebten Rede‘ (Germ.-Rom. Monatsschrift 16 [1928], 327); Louise Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus; Friedrich Todemann, Die erlebte Rede im Spanischen (Romanische Forschungen 44, 103—184); Oskar Walzel, Gehalt und Gestalt: Das Wortkunstwerk S. 207 bis 230 (= Zeitschrift für Bücherfreunde 1924, Heft 112); Emil Winkler, Das dichterische Kunstwerk, S. 48ff. Die ER wird nun auch schon in Schulgrammatiken behandelt, so unter dem Namen „uneigentliche DR“ und „uneigentliche IR“ bei Engwer-Lerch, als ER in der Grammatik des „Manuel de Français“.

2. Die ER ist wesentlich vielgestaltiger als in den Darstellungen meist sichtbar wird; und ich habe mich in den folgenden Ausführungen bemüht, nicht nur diese Vielgestaltigkeit auch einigermaſsen in der zeitlichen Erstreckung darzustellen, sondern auch die formalen Eigentümlichkeiten der ER eingehender zu untersuchen und dabei auch die beiden anderen Formen der Redewiedergabe heranzuziehen, und zwar nicht so sehr bloſs zur scharfen Scheidung der drei Formen, sondern auch um die mannigfaltigen nahen Beziehungen von DR, besonders IR und ER, aufzuzeigen.

3. Wenn man für die Definition der ER von Lorcks Satz ausgeht, daſs die ER formell ein x zwischen direkter und indirekter Rede sei, so ist damit zwar eine zum mindesten für die Erforschung der ER brauchbare und praktisch nützliche Dreiteilung gewonnen, die auch für die Verwendung der ER wichtig ist, es ergibt sich aber doch sofort auch eine Schwierigkeit, da manchem Forscher schon eine genaue Bestimmung der IR nicht möglich scheint. So sagt Behaghel[1]): „Unter +direkter Rede+ verstehe ich die Erscheinung, daſs die Rede, der Gedanke eines Menschen, genau in der Form und in dem Sinne wiedergegeben wird, wie er sie selbst aus-

[1]) *Deutsche Syntax* III, § 1336.

spricht oder denkt; unter +indirekter Rede+ die Wiedergabe, die von der direkten Rede abweicht (eine positive Bestimmung der indirekten Rede erscheint nicht möglich)." Nun ist eines sicher: eine Rede wechselt in der Stimmung von Aussage zur Frage, zum Befehl oder Ausruf; nach einem strengen Schema der Umsetzung von DR in IR müſste dann bei jedem Wechsel der Satzart in der indirekten Wiedergabe das entsprechende verbum dicendi vorangestellt werden. Eine DR „Ich habe nun noch einmal Deine Schulden bezahlt. Aber glaubst Du, das wird ewig so weitergehen? So ein Leichtsinn! Nun sei endlich einmal vernünftig!" würde also nach der strengen Grammatik in IR vier verba dicendi (er sagte, er fragte, er rief aus, er bat ihn) erfordern. Dabei würde freilich, abgesehen von der schleppenden Darstellung, die Bindung zwischen den einzelnen Sätzen („aber" in Satz 2) zerrissen.

4. Wohl kommen solche dem Satzcharakter angepaſste eigene Einführungen beim Wechsel der Satzart auch gelegentlich in IR vor: Pen *said* (hier ist eine 23 Worte lange Stelle von Thackeray später gestrichen worden) that he would permit no man to insult him upon this head without vindicating his honour, *and appealing asked* whether he could have acted otherwise as a gentleman than as he did — — — (Pendennis, Chapter XVI). Aber oft wird nicht berücksichtigt, daſs eigentlich ein neues Einführungsverb erforderlich wäre; so kann im Lateinischen ein Fragesatz ohne ein einführendes Frageverb in IR erscheinen (Curtius Rufus III, 5/7; IV, 2/16). Heinermann[1]) bringt eine Stelle aus Quintilians Declamatio III/9, die er als ER ansieht, die aber für mein Empfinden eine rein konstatierende Faktendarstellung mit Fehlen der Einführung ist. M. Lips[2]) meint, daſs die in einer Arbeit über die ER im Lateinischen beigebrachten Fälle nicht als *Style Indirect Libre* anzusehen sind.

5. Nun führen freilich englische Grammatiken bestimmte Regeln für die Umsetzung von DR in IR an. F. J. Rahtz[3]) erklärt bei der IR einen einführenden Satz für notwendig (*he said that*, aber auch *he hoped that*, das wohl zur Einführung

---

[1]) a.a.O. S. 33. [2]) a.a.O. S. 229. [3]) *Higher English* pp. 197—202.

von Gedanken dient, *he asked whether*) mit dem Proviso: unless suitable words happen to begin the speech. Er verlangt gelegentliche Wiederholung eines solchen einführenden Satzes, der Abwechslung wegen. Zur Umsetzung gehört auch der Wandel von *here, yesterday*, usw. in *there, the day before.* Imperative brauchen eine Einführung mit *he commanded* (*urged*) *them, insisted that they.* Anreden, Ausrufe und Interjektionen machen Schwierigkeiten. Man kann sie entweder weglassen, oder leicht umändern (*Ladies and gentlemen* etwa zu *all those present*) oder in einer Wendung einführen wie z. B. ein *Mr. Chairman* als Anrede zu einem *turning to the Chairman he said that* gemacht wird. Die Frage braucht gewöhnlich eine Einführung, kann aber auch als Frage bleiben:

DR: Will you vote for a man with such a policy?

IR: He asked them whether they would vote for a man with such a policy.

oder: Would they vote for a man with such a policy?

Auch wird die Mehrdeutigkeit der 3. Person in IR betont.

Auch Harold E. Palmer[1]) fordert Ersatz von *here, this, now* durch *there, that, then*; von *yesterday, tomorrow* durch *the day before, the next day.* Der direkte Imperativ ist irgendwie zu ersetzen: Replace the direct imperative by some other finite form of similar meaning susceptible of being replaced by its corresponding preterite; als Beispiel gibt er *Come as early as possible*, das mit *Would I come as early as possible* zu geben ist. Bei den meisten Grammatikern und Puristen, z. B. in Nesfield's *Errors in English Composition*, ist aber über diese Umsetzung oder „Fehler“ gegen eine strenge Umsetzung nichts zu finden.

G. Wendt[2]) verweist auf Unscharfes in der IR; Beispiel 7 auf S. 266 zeigt den freien Übergang in die Frage. Beim Frage- und Ausrufsatz werden S. 269 „stilistische Abweichungen“ festgestellt, die direkte und indirekte Form gehen ganz oder zum Teil ineinander über. Beim Aufforderungssatz (S. 271) mufs der Imperativ ersetzt werden.

---

[1]) *A Grammar of Spoken English* § 676.

[2]) *Syntax des heutigen Englisch* II, S. 265 ff.

Am Schlusse scheidet Wendt eine *reine* und eine *gemischte* Form der IR. Ich habe aber die Überzeugung, dafs die von Wendt wiedergegebene Rede von Lloyd George (Wiedergabe der Morning Post vom 4. 12. 1912) gar nicht zur gemischten Form im strengen Sinne gehört, da hier Stellen in streng IR mit solchen in rein DR abwechseln, was m. E. lediglich aus dem Bedürfnisse nach stilistischer Abwechslung zu erklären ist; denn auch die in DR gegebenen Stellen würden ohne weiteres eine Umsetzung in streng IR zulassen. Anders geartet ist der Bericht über eine Rede von Sir Edward Carson in der Morning Post vom Mai 1914. Hier kommen Dinge vor, die in einer streng IR nicht möglich sind und die den von Wendt gebrauchten Ausdruck „Mischstil" gerechtfertigt erscheinen lassen. E. Kruisinga[1]) spricht von Mischung von direktem und indirektem Stil (*he asked me would I lend him my umbrella*) und behandelt in den §§ 1922, 1923 als *semi-indirect style* z. T. unsere ER, z. T. aber Erscheinungen, die mit der ER gar nichts zu tun haben, so die Wiederholung einer Frage durch die gefragte Person.

Wendts Bezeichnungen „reine" und „gemischte" Berichtsform sind ja vom formalen Standpunkte vielleicht gerechtfertigt. Ich glaube aber, man wird gut tun, die Formen der Redewiedergabe anders zu scheiden und entweder DR, ER, IR als die drei Formen der Redewiedergabe nebeneinander zu stellen, oder zu gliedern: 1. Direkte Rede. 2. Nichtdirekte Rede: a) streng nichtdirekte Rede; b) erlebte Rede. Ich gehe auf die mannigfachen Vorschläge, die ER irgendwie anders zu bezeichnen, nicht ein; der im Französischen gebrauchte Ausdruck *Style Indirect Libre* schmeckt mir zu stark nach Formalgrammatik, da er mit der „Abhängigkeit" operiert, und hebt den Unterschied von IR und ER zu wenig hervor; allerdings ist z. B. eine entsprechende Wiedergabe von ER im Englischen nicht möglich.

6. Zur Definition der ER in formaler Hinsicht ist also folgendes zu sagen: Die ER hat mit der IR die Verschiebung der Personen (hierher gehört auch die der IR eigentümliche Schwierigkeit, dafs die 3. Person in ihr mehrdeutig ist, und

---

[1]) *Handbook of Present-Day English* [4]II, § 1921.

die Arten, wie diese Schwierigkeit umgangen wird) und Verschiebung der Zeiten gemeinsam. Der DR steht die ER in der Intonation näher; der Fragesatz in der ER ist durch Intonation, Wortstellung und Fragehilfszeitwort der DR nähergerückt. Aufserdem teilt die ER mit der DR das Festhalten von bestimmten, hauptsächlich gefühlsmäfsigen Elementen, die ein ganz objektiver Berichterstatter in der IR nur irgendwie weitläufig umschreiben könnte oder ganz fallen lassen müfste; dabei ist, wenn diese gefühlsmäfsigen Dinge in der IR erscheinen, dies nur durch eine Objektivierung in inszenierenden Bemerkungen möglich. Die Einführung der ER weicht in den allermeisten Fällen sowohl von DR wie von IR ab; der Übergang von berichtender Erzählung zu ER ist unmerklich, da er meist durch kein verbum dicendi angezeigt wird.

Die ER teilt mit der IR die Mehrdeutigkeit des Pronomens der dritten Person, die in IR entweder durch das Ausbiegen in DR (vgl. die im folgenden angeführte Stelle aus Deloney 183), durch Einsetzen von Substantiven (Namen) oder durch erklärende Zusätze behoben wird: Herr Boschen said he had sung it once before the German Emperor, and *he* (*the German Emperor*) had sobbed like a little child. *He* (*Herr Boschen*) said it was acknowledged generally to be one of the most tragic and pathetic songs in the German language (Jerome, Three Men in a Boat, E.Li. 97). Dasselbe geschieht nun in ER, ohne dafs nach meinem Empfinden der Charakter der Redewiedergabe als ER dadurch beeinträchtigt wird, da ja auch sonst in der ER reiner Bericht und Redewiedergabe nicht immer leicht zu scheiden sind: [Gumbril] wrote a few neat, sharp phrases saying that he could not consider less than five hundred pounds down and a thousand a year. Mr. Boldero's reply was amiable; would *Mr. Gumbril* come and see him (Aldous Huxley, Antic Hay, Ph. L. 160).

Hingegen ist in der Zeitengebung ein Unterschied gegenüber der IR festzustellen. In ER wird nicht nur das Präsens als Ausdruck allgemeiner Wahrheiten beibehalten, sondern auch, wie schon F. Gamper richtig gesehen hat[1]), ohne

[1]) a. a. O. S. 68.

Beispiele anzuführen, eine Art historischen Präsens. Da dabei ein Einführungsverb oder die Andeutung einer Einführung fehlen kann, so hebt sich dieses Präsens, wenn es mit der ER unvermittelt einsetzt, besonders scharf heraus:

All this Percy watched, and felt proud and happy at his aloofness. How noisy, how hot, how confused they all were, and how fine *was he*! He *looked* up at the clock and alarm *smote* him. The train must be in! *Where the porter?* (bezeichnend ist hier das Fehlen eines Verbs mit zeitlicher Bestimmtheit) He *looked* anxiously everywhere, but his bags *were* invisible. Of course! How stupid! The porter was to meet him on the platform of the train! / His heart thumping, he rushed along, himself now one of that confused, pushing, shouting, perspiring mob that so lately he had despised. He joined the crowd that sweated about Gate Nr. 12. Right for Zurich? Yes! Right for Zurich. A kind porter in broken English explained. Going in five minutes. His ticket was clipped. He rushed up the platform. *Nowhere his porter!* Nevertheless he must get his seat. He fought his way over and under the bodies blocking the corridor to the only first-class carriage, sat down in it, mopped his brow, looked out of the window. *His porter. Oh, WHERE is his PORTER? HIS PORTER!* He *looks out* up and down, down and up. Out through, over and under the bodies *he fights* his way once more! *WHERE is his porter? WHERE his bags?* He *runs* up and down, here, there, everywhere. No porter. No porter anywhere. Good heavens! *The train is going! A whistle blows! Someone shouts! The train is going! The train is moving! The train is gone!* (Hugh Walpole, The Silver Thorn, T. 237). Ein Beispiel für das Präsens in ER, die in einen allgemeinen Fall eingeflochten ist: You don't expect a man to break off in the middle of a line, and snigger, and say, *it's very funny, but he's blest if he can think of the rest of it*, and then try and make it up for himself (Three Men in a Boat 89).

7. Der Ursprung der ER ist sicher z. T. volkstümlich, wie aufser Lorck auch Lerch, Thibaudet[1]) u. a. meinen. Es ist einmal die IR in volkstümlicher Literatur ganz häufig; so bringen W. Wissers *Plattdeutsche Märchen* lange Redepartien in IR. Ferner zeigen sich verschiedene Formen, die darauf hindeuten, dafs ein Festhalten an der streng grammatischen Form der IR nicht leicht ist, dafs sich überhaupt Zwischenformen in der Redewiedergabe einstellen, die auch das Entstehen der ER veranlassen konnten, wobei die Schwierigkeit freilich darin liegt, eine solche Form der Alltagsrede, die natürlich literarisch aus irgendwelchen Gründen nicht verwendet worden zu sein braucht, für frühere Zeiten nachzuweisen.

---

[1]) *Flaubert* 1927.

8. Schon Lorck macht darauf aufmerksam[1]), daſs in Gamillschegs *Studien zur Vorgeschichte einer romanischen Tempuslehre* Fälle erwähnt werden, wo ein Protokollschreiber mit der Umsetzung DR > IR anscheinend nicht zu Rande gekommen ist. Das ist schon alt; auch die Unsicherheit in der Personenverschiebung und der Übergang von IR in DR hängt damit zusammen. Die Homerstelle *Διός αἶσα παρέστη ἡμῖν αἰνομόροισιν, ἵν' ἄλγεα πολλὰ πάθοιμεν. στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην παρὰ νηυσὶ θοῇσιν* (Odyssee 9/52 ff.) zeigt Schwanken in den Personen; der Kommentar von Ameis-Hentze nimmt an, daſs es sich bei *πάθοιμεν* um Odysseus und die Seinen, bei *ἐμάχοντο* um die beiden Heere handle. Doch erklärt E. Hermann[2]) den Wechsel so, „daſs es — besonders einer etwas primitiveren Auffassung — nicht immer leicht wird, die Personenverschiebung zumal in einer längeren Erzählung beizuhalten. Hierfür lassen sich aus den griechischen Inschriften viele Beispiele anführen.“ Ein griechischer Papyrus aus Elephantine, der einen Heiratsvertrag enthält, bietet folgende Stelle: *Λαμβάνει Ἡρακλείδης Δημητρίαν — — — γυναῖκα γνησίαν παρὰ τοῦ πατρὸς — — —* (es folgt ein Satz, in dem die Heiratenden wieder mit ihren Namen genannt werden, darauf aber) *εἶναι δὲ ἡμᾶς κατὰ ταὐτό,* was Helbing als späteren Zusatz erklären will, der dann bei der endgiltigen Fassung aus Nachlässigkeit dem übrigen Texte nicht angepaſst worden sei, was aber auch ganz einfach ein Herausfallen aus der Personenbezeichnung und Personenverschiebung sein kann.

Der Übergang aus der IR in DR ist selbst mitten im Satze im Lateinischen und Griechischen und in vielen anderen Sprachen zu belegen: Et convescens, praecepit *eis* ab Jerosolymis *ne discederent*, sed *expectarent* promissionem Patris, quam *audistis* (*inquit*) per os *meum* (Apostelgeschichte I/4, auch im griechischen Texte; ein ähnliches Nachlassen der syntaktischen Spannung wie Apostelgeschichte II/5 ein von *vidi* abhängiger a.c.i. übergeht in: et venit usque ad me). So auch im Slawischen: Došel je en hlapec, ki mu je rekel

[1]) Neuere Sprachen 35, 458.

[2]) *Sprachwissenschaftlicher Kommentar zu ausgewählten Stücken aus Homer* 48.

gospodar, da ako *bo on* živ leto dan, *dam ti* malenico in eno hiljado = es kam ein Knecht, dem der Herr gesagt hat, daſs wenn *er* ein Jahr lebendig sein *wird*, gebe *ich Dir* die Mühle und ein Tausend.[1]) Fürs Mittelhochdeutsche vergleiche C. von Kraus, *Der heilige Georg Reinbots von Durne*, Anm. S. 242, und *Parzival* X/507. Im Mittelenglischen ist der Übergang von IR in DR ganz häufig, so z. B. im *Haveloc*. Dabei kommt manchmal in die DR, die auf die IR folgt, das Ergebnis, die Zusammenfassung des Ganzen, die Schluſsfolgerung aus dem vorher Gesagten zu stehen:

He ansuereden and seyden an-on
Bi [Jesu] Crist and bi seint Jon,
That þ'erl Godrich of Cornwayle
Was trewe man wit[h]-uten faile,
Wis man of red, wis man of ded,
And men haueden of him mikel drede:
'*He may alþer-best hire yeme,*
Til þat she mowe wel ben quene.

Haveloc 176—183, vgl. noch 2012 ff.).

Unvermittelter Übergang im selben Satze: Hendeliche heo þanne· bihight *hem* þe same To loue *ȝow* lelli· and lordes to make, And in þe consistorie atte courte· do calle *ȝowre* names (Piers Plowman, Passus III/28). He ascryed to his folke that traytoure that had slayne his brother Corberaunt *sholde* be taken by *them*, for *he hath doon to vs* this day so moche of euyl (Caxton, Blanchardin and Eglantine 169). At what time Margaret coming thither told them she was very sorie they were so suddenly broke from their banquet; *but, Yfaith, Richard* (*quoth she*) *another time shall make amends for all* (The Works of Thomas Deloney, ed. F. O. Mann, 154; derselbe Übergang 10, 23, 49, 157, 159). Sir John Rainsford — — — swore a deep oath, that it were best *for him to bury him or* (*quoth he*) *Ile bury thee* (ibd. 183); hier ist der Grund für den Übergang die Mehrdeutigkeit des *he* in der IR. Noch im modernen Englisch: The barons of insurance — — — announced that — — — wages were too high and the interest on mortgages too low; that Babe Ruth, the eminent player of baseball, was a noble man; and that "*those two nuts at the Climax Vaudeville Theatre certainly are a slick pair of actors*" (Sinclair Lewis, Babbitt, T. 50). Weitere Beispiele für unvermittelten Übergang aus der IR in die DR aus Malory, und solche mit weniger auffälligem Übergang aus Richardson und Fielding bei Kieckers.[2])

---

[1]) Ivan Šašelj, Bisernice iz Belokranjskega narodnega zaklada (Rudolfswert 1909) II, 239.

[2]) Englische Studien 53, 417.

9. Wie der volksmäſsigen Darstellung die streng durchgehaltene IR nicht zusagt, so kann auch in DR das einführende verbum dicendi als überflüssig empfunden werden. Ohnehin ist es ja, wie deutsch „sagt er, hat er gesagt“ zeigt, stark geschwächt. Im Englischen führt diese Tonschwächung zur Kürzung der Formen *says*, *said*[1]) und von *quoth*, das nicht nur in den Formen *koth*, *ko*, *ka*[2]) und mit dem Pronomen *quotha*, sondern auch mit der Aussprache [ʌ] bei Walker 1791, Perry 1805, Smart 1810, Walker 1822, Flügel 1830 bezeugt ist.[3]) Diese Kürzung von *quoth* geht wohl schon ins Mittelenglische zurück. Im Deutschen ergeben sich in DR und IR durch das Fehlen eines eigentlichen verbum dicendi Fälle von ungenauer Anknüpfung, vgl. Paul-Gierach, Mittelhochdeutsche Grammatik § 341; so auch neuhochdeutsch: "Hear Dokter", sagt a Bau'rnweib, "*vun Bau'r an recht schian' Gruaſs, der Tee dersticht'n 'n ganz'n Hals, ob er'n ño weiter nehmen muaſs!*"[4]) Im Serbischen heiſst es "a on će" für "a on će *reći*"[5]); auch hier ist das eigentliche verbum dicendi weggefallen. Auch im Englischen wird auf das verbum dicendi verzichtet: *From Bert*, "By God, sir, this is too much!" — He eyed her *and at length*: "So! one is with me." (Arrowsmith, T. 99, 127; vgl. noch Kipling, The Light that Failed, E. Li. 38; Babbitt, T. 9). Schon bei Richardson ist ferner Gebrauch einer Partizipialfügung zur Einleitung DR häufig.

10. Die ständige Wiederholung eines "said he, quoth he" wird beschwerlich; daher wechselt man in einem Stil, der einigermaſsen künstlerisch sein will, mit den Verben des Sagens ab, wofür altisländische Belege bei Heusler, *Altisl. Elementarbuch* § 471, *Zwei Isländergeschichten* S. XXVII Anm., LV Anm.; ferner bei Hempel (a. a. O. S. 107) zu finden sind. Oder man greift zu dem Verlegenheitsmittel, die DR mit anderen Zeitwörtern als solchen, die eine

---

[1]) *says* wird bei Mencken, *The American Language* ³281 geradezu als Past angeführt.

[2]) Jespersen MEG I 7. 33.

[3]) Zwerina, *Ne. o gesprochen wie u*, S. 77.

[4]) Karl Schönherr, *Inntaler Schnalzer.*

[5]) Rešetar, *Serbische Grammatik* S. 177.

Äuſserung in Worten bezeichnen, einzuführen. Beispiele aus der *Asiatischen Banise*, Haller, Lessing, Heinse, Goethe, Tieck, Heine, W. Alexis, Gutzkow, Schücking, Fontane bei Paul.[1]) Walzel[2]) verweist auf Fritz von Unruhs Vorliebe für diese Fügung, die Robert Neumann in seinem Buche „Mit fremden Federn" zu parodistischen Wirkungen verwendet. Im Neuenglischen ist dieser Ausweg auch nicht selten.[3])

Die Ersparung eines verbum dicendi in DR kann aber bei längeren Dialogpartien zu der Unzulänglichkeit führen, daſs man die sprechenden Personen nicht richtig erfaſst und förmlich nachzählen muſs, um herauszubringen, wer eigentlich spricht; beides, Weglassung eines verbum dicendi wie das Geklapper von "said A, replied B, asked A, answered B" belastet die DR ganz erheblich.

11. Für den volkstümlichen Ursprung der ER sind auch jene Formen der Redewiedergabe beachtenswert, die sich zwar von ER ganz deutlich abheben, in denen aber ebenfalls ein einführendes Verb erspart wird.

Das Litauische gebraucht in volkstümlicher Redeweise das aktive Präsenspartizip I, das aktive Partizip Prät., das Partizip des Imperfektums oder Futurums „zur Erzählung von Dingen, die jemand nicht aus eigener Erfahrung, sondern als Gerücht oder Überlieferung berichtet"[4]); so: nēszęs vẽlnias ãkmenį (nēszęs ist aktives Partizip des Präteritums von neszù) = der Teufel — so sagt man — habe einen Stein getragen. Auch das Lettische gebraucht in ähnlichen Fällen in einer Art IR das Partizip, und zwar auch ohne verbum dicendi: girdẽjau, (kad) tẽvas ateĩsiąs = ich hörte, daſs der Vater kommen werde; daneben ohne einführendes verbum dicendi: kâdam tẹ̃vam bijuši (gewesen seiend) trîs dệli = ein Vater soll drei Söhne gehabt haben.[5]) Brugmann erklärte das als eine Kontamination; A. Senn, der mich auf die letzte Stelle wie auch auf Endzelins *Lettisches Lesebuch* § 51 und auf seine *Litauische Konversationsgrammatik* freundlichst aufmerksam machte, konnte mir über die Geschichte dieser Fügung derzeit nichts Näheres mitteilen.

12. Auch das Süddeutsche scheint eine derartige Umgehung der IR zu kennen: „Ich will heute an den See gehen; *er sei zugefroren*", soviel wie „Man sagte mir, er sei zu-

---

[1]) *Deutsche Grammatik* IV, § 388.

[2]) *Das Wortkunstwerk* 210.

[3]) Belege aus Bennett in den Neueren Sprachen 39, 180.

[4]) Leskien, *Litauisches Lesebuch* S. 223.

[5]) Endzelin, *Lettische Grammatik:* Modus relativus § 766—774.

gefroren" ist aus dem Alemannischen belegt. Paul[1]) hat nichts über diesen Sondergebrauch; er führt den Konjunktiv Präsens aber aus Süddeutschland an „für unzweifelhafte Tatsachen, die man mit einer gewissen Zurückhaltung angibt": „Ich bin von Ulm und *hätte* Haus und Gewerb daselbst" (Hebel); das kann aber ganz natürlich der Ausdruck für das, was man von anderen gehört hat, aber selbst nicht als sicher bezeichnen will, also eine Form der Redewiedergabe werden. Süddeutsche Texte (Mörike, *Das Stuttgarter Hutzelmännlein*) und Dialektmonographien boten freilich kein weiteres Material, auch Behaghel hat nichts; Sütterlin[2]) spricht ohne Beispiele von einem „Konjunktiv der fremden Meinung".

13. Endlich hat sich die volkstümliche Sprache eine Abkürzung geschaffen, indem sie eine scheinbar rein konstatierende Aussage doch als Redewiedergabe hinstellt. Hierher gehört das Beispiel Thibaudets, das Lerch[3]) ins Deutsche übernimmt: (ein Feldwebel berichtet dem Leutnant) „Der Gefreite X erbittet acht Tage Urlaub, *er muſs zur Hochzeit seiner Schwester*". Das ist schon im Me. zu belegen:

Ther shall com a swane as prowde as a po.
He must borow my wane, my ploghe also,
Then I am full fane to graunt or he go (Towneley Plays, Secunda Pastorum 37/9).

Allerdings ist hier nicht zu übersehen, daß solche Redewiedergabe vom Wiedergebenden umgefärbt, z. B. ironisch oder jammernd gestaltet werden kann, was eine Zutat desjenigen darstellt, der die Rede wiedergibt, welche der echten ER fremd ist. Diese Umfärbung ist deutlich in Fällen wie „Natürlich habe ich das verräumt" (gleich „Natürlich wirst wieder du sagen, sagst du, denkst du, ich habe das verräumt"). So ist auch eine Äuſserung „Da kannst Du nichts dafür" nach dem Tone entweder Konstatierung oder eine ironische Vorausnahme einer Entschuldigung, welche sich dadurch zu einer Beschuldigung wandelt. Solche

---

[1]) *Deutsche Grammatik* IV, 159.

[2]) *Die deutsche Sprache der Gegenwart* § 224.

[3]) a. a. O. 459.

Fälle kommen aber nicht bloſs mit ironischer Färbung oder im Präsens vor.

14. Auch im Präteritum kann ein anscheinend reiner Tatsachenbericht, und zwar ohne Beimischung irgendeines Gefühlstones durch den Berichterstatter, eigentlich die Wiedergabe von Reden oder Gedanken sein. I said I'd rather be an ostrich than a ferret, eternally digging into other people's concerns — and by the time we had got to that I thought it was far enough, *so I had an engagement with my dressmaker* (Rose Macaulay, Dangerous Ages, Standard Coll. 212). Ganz deutlich wird die Verhüllung von Rede auch an folgender Berichtstelle: (Der Bauer fragt: „Wer geht zur Kirche?") — — — Zwei Knechte aber und zwei Mägde blieben stumm. *Auf die Frage* (!), ob denn keines gehen wolle, *fehlte es dem einen an den Schuhen, dem andern an den Strümpfen.* — In keinem war der Trieb zu gehen, aber *Ausreden* (!) dagegen in Menge (Gotthelf, Uli der Knecht, 2. Kapitel). In ganz eigentümlicher Weise wird das nun im Dialog verwendet.

"We must not be too hard", he said, "upon the little eccentricities of our friend Slyme. You saw him whisper me?" / *Mr. Pecksniff had seen him.* / "You heard my answer, I think?" / *Mr. Pecksniff had heard it.* / "Five shillings, eh?" said Mr. Tigg, thoughtfully. "Ah! what an extraordinary fellow! Very moderate too!" / *Mr. Pecksniff made no answer* (!). / "Five shillings!" pursued Mr. Tigg, musing: "and to be punctually repaid next week; that's the best of it. You heard that?" / *Mr. Pecksniff had not heard that.* Gleich darauf antwortet dann Mr. Pecksniff in direkter Rede (Martin Chuzzlewit 49). — "May I carry Popsy?" / *I might*, and I carried that unconscious scrap of soft, deep sleep into the house . . . We go into the house up the little flight of stone steps — — — and Lossie *says take care of her head.* (William de Morgan, Joseph Vance, T. II/243.)

Hier ist zu berücksichtigen, was Poutsma über *may* und *might* sagt: Thus we hardly ever meet such sentences as "Yesterday I might go out"; es ist das "might" an unserer Stelle nichts anderes als eine nichtdirekte Wiedergabe dessen, was die Mutter der Kleinen so sagt: "You may". —

As soon as tea was over Mr. Barbecue-Smith excused himself; he had to do writing before dinner (hier ist die Rede durch "excused himself" angedeutet). *Priscilla quite understood.* The prophet retired to his chamber (A. Huxley, Crome Yellow, Ph. L. 50). Etwas später heiſst es "Of course", said Denis, "I quite understand" (ibd. 62).

Noch ein anderer Ausweg aus berichtender Redewiedergabe ist möglich, die schlagwortartige Zusammenstellung des Gesagten:

For though Miss Minchin was always calling at the Rectory, it was always to see John. She was always trumping up *excuses, somebody ill, or somebody behaving badly, George Ballinger going to the public-house again, Bill Jakes bullying his wife, Mrs. Pullin quarrelling with her mother-in-law, the children sniggering at Church and Sunday school, a nasty bit of scandal going round the parish* (die letzte Einzelheit ist ganz kühl referierend) — things, Miss Minchin insisted, that the Rector ought to know (May Sinclair, The Rector of Wyck, T. 71; ähnlich 87).

15. Auch die IR kann streckenweise das anstreben, was die ER im ganzen erreicht, daſs man wenigstens zeitweilig durch den ganz objektiven Bericht die redende Person selbst auftauchen sehen und sprechen hören soll. She informed Mrs. Carlick that if Mrs. Garlick meant "*to go going on like that*" she should leave; she wouldn't stay in such a house (Bennett, The Matador of the Five Towns, T. 245). Aber das bleibt eben wohl meist bloſser Bericht, wie ja auch in der reinen Darstellung Zitate erscheinen können: Actors were, *in his own phrase*, "*faithful servants of the public*", whereas authors were nothing of the kind (Bennet, Elsie and the Child, T. 230).

Auch die Verwendung groſser Anfangsbuchstaben wirkt ähnlich: He was to dictate office correspondence to the touchy stenographer, who was not *a Working Girl but a Nice Girl Who Was Working* (das sagt offenbar die stenographer selbst, wenn sie sich zu gering eingeschätzt fühlt; Arrowsmith 178). Aber das bleibt an Wirkung weit hinter ER zurück.

16. Bei solcher Mannigfaltigkeit von Zwischenformen und Nebenformen in der Redewiedergabe in volkstümlicher Sprache wird man auch für die ER einen volkstümlichen Ursprung annehmen, auch wenn es nicht gelingt, das *hic et nunc* ihrer Entstehung nachzuweisen. Das schlieſst ja nicht aus, daſs die ER im literarischen Gebrauch später vielfach weiterentwickelt und verfeinert wird, auch unter dem Einflusse fremder literarischer Vorbilder.

17. Die stilistische Bedeutung der ER ist im all-

gemeinen von W. Günther, fürs Englische von B. Fehr und O. Funke feinsinnig dargelegt worden. Der Leser, von dem aus ja die Bewertung der ER auch vorzunehmen ist, wird bei der DR in verhältnismäßig recht mechanischer Art darauf aufmerksam gemacht, dafs jetzt die Personen selbst sprechen. In der ER, in der äußere Hinweise, dafs nun Rede einsetzt, meist fehlen, mufs der Leser selbst erst darauf kommen, dafs der Dichter ganz unvermerkt seinen Personen das Wort erteilt hat; und wenn der Leser das versteht und wirklich "mitgeht", mufs der Leser die betreffenden Personen auch sprechen hören. Das wird gelegentlich sogar ausdrücklich gesagt: It appeared that they were man and wife — — — Mr. Dekker, the husband (das ist noch Bericht des Schriftstellers), had once saved eighty dollars for that purpose, but while in San Francisco had his pocket picked — *Mr. Dekker was* +*so*+ (im Original kursiv!) *senseless* (the intelligent reader need hardly be told that it is the lady who is speaking) heifst es bei Bret Harte, Idyls of the Foothills, T. 26. Auch die folgende Stelle setzt Verständnis beim Leser voraus, der sie als Redenachhall und nicht als Urteil des Erzählers auffassen mufs: But my night's rest was sorely distressed by thoughts of Traddles, and of the curate's daughter, *who was one of ten, down in Devonshire, and who was such a dear girl, and who would wait for Traddles* (ominous praise!) *until she was sixty, or any age that could be mentioned* (Dickens, David Copperfield, E. L. 401). Es ist das, woran sich der Leser sofort erinnern sollte, die Wiedergabe, der Nachhall der Reden Traddles' von S. 378/9 in Copperfields Gedanken; wenn es aber der Leser auch vergessen haben sollte, so wird er durch *ominous praise,* das zum Zusammenhange des Berichts gar nicht pafst und das nur Copperfield denken kann, darauf geführt, dafs hier nicht der Schriftsteller berichtet. Auch Harold E. Palmer schreibt mir vom Klange der ER[1]): there is nothing that distinguishes the intonation of represented speech from that of direct speech — at least when spoken by a reader who knows how to read aloud intelligently and artistically.

---

[1]) Vgl. Neuere Sprachen 39, 183.

18. Daraus ergibt sich nun auch für die Wertung der ER der Grundsatz, daß es nicht angeht, sie ganz allgemein mit den anderen Formen der Redewiedergabe wertend zu reihen und etwa zu sagen, dafs sie stärker sei als IR, aber schwächer als DR, wie das manchmal geschieht. Auch Lerchs Formulierung: Die ER wirkt als +Verstärkung+, wo man die IR erwartet — als +Abschwächung+, wo direkte Rede erwartet wird[1]) scheint mir nicht ganz glücklich, wenn er auch sicher damit Recht hat, dafs in der Wiedergabe von Reflexionen die ER lebendiger als die IR wirkt. Es kann aber doch auch in der Wiedergabe von Reflexionen die DR vorkommen. Demgegenüber sagt Lorck[2]): „Dies Minder der B-Rede an Kraft und Schärfe im Vergleich zur A-Rede wird aber durch einen großen Vorzug wettgemacht. Als ER ist sie stimmungshaltig, hat seelischen Hall. „Und auf das für mich Wesentliche hat auch schon Lorck hingewiesen: „Rede und Schilderung fliefsen unmerklich ineinander über und vereinigen sich zu einem Gesamteindruck".[3]) Auch Heinermann hat Recht, wenn er betont, dafs ja nicht jede Rede an sich gleichgestimmt ist, und dafs erregte Darstellung erregter, kühle weit schwächer in der ER als in der IR wirkt. Wenn wir in der ER keine Schwächung empfinden, so liegt das aber wohl auch daran, dafs der Dichter sich bei dieser Form der Redewiedergabe nicht wie in der IR (und etwas weniger, aber doch auch in der DR) wie eine Scheidewand zwischen seine Personen und den Leser schiebt, sondern dafs wir ihn, um B. Fehrs schönes Bild zu übernehmen, nur ganz leise als „Wortspiegelhalter" ahnen; dafs er nicht wie eine Dämpfung, sondern um einen technischen Vergleich zu gebrauchen, wie ein Mikrophon wirkt. Das ist ja an der Stelle aus Bret Harte schon deutlich geworden, wo der Dichter von der Erzählung ganz unmerklich und dem Einfühlungsvermögen des Lesers vertrauend in ER übergeht.

Ferner empfinde ich beim Übergange von IR in DR immer einen Bruch, nicht blofs dann, wenn die IR wegen ihrer Schwerfälligkeit oder weil sich die Personen nicht mehr auseinanderhalten lassen, aufgegeben wird. Dieses schärfere

---

[1]) a. a. O. 478. [2]) *Die ER*, S. 55. [3]) ebd. 59.

Absetzen macht ja die IR auch eher fähig, im Dialog mit DR abzuwechseln, wobei dem Sprecher A die DR, dem Sprecher B die IR zugeteilt ist, ohne dafs die Sprecher immer genau bezeichnet würden. Hingegen ist der Übergang von ER zu DR weit weniger auffällig. Er ist nicht gerade selten, und ich kann an den meisten dieser Stellen gar keinen Unterschied der Stärke von ER und DR feststellen.

"*Coventry Island! where was it? who had appointed him to the government?* You must take me out as your secretary, *old boy*", Captain Macmurdo said, laughing (Thackeray, Vanity Fair, E. L. 556). Hier mag ja das "old boy" den Untergang in DR mitverursacht haben. — It didn't soften Bert's mood to have the clerk remark that if Martin and Leora were of age, there was nothing he could do, *and he didn't "care a damn who's talking* — I'm running this office (Arrowsmith 95); hier wird schon durch die Anführungszeichen der Übergang von IR zu ER hervorgehoben (wenn man die ER bei dem Anführungszeichen beginnen lassen will; ich glaube, der Bruch liegt schon vor "he didn't care"), das Ganze klingt dann, ohne dafs man weiter einen Bruch spürt, in DR aus. — [Maisie] leaned out of the window again, and put a shawl over her nightgown to guard against chills. There was a very small night-breeze abroad, and a sun-baked rose nodded its head as one who knew unutterable secrets. *Was it possible that Dick should turn his thoughts from her work and his own and descend to the degradation of Suzanne and the conscript? He could not!* The rose nodded its head and one leaf therewith. It looked like a naughty little devil scratching its ear. Dick could not, "because", thought Maisie (das schwächt hier geradezu eher ab und reifst einen aus dem Miterleben der Gedanken Maisies eher heraus), "he is mine — mine — mine. He said he was — — —" (Kipling, The Light that Failed, E. Li. 200). Eine ähnliche Stelle bei Kim, T. 209. Ein Sonderfall ist die Stelle: Kim thought. Would it be safe to return the Colonel's lead? / "I would tell what the other man had said" (Kim, T. 150). Hier handelt es sich um den Übergang von Gedanken zu Rede, der in einen Dialog eingeschaltet ist. Auch der Übergang aus der Erzählung in ER kann sehr stark wirken: At first Ham was pleased, but soon he began to make scenes, *and was "damned if he'd have any fellow hanging round +his+ wife*" ("his" im Original kursiv; Henry Channon, Paradise City, T. 146). Auch im Dialog empfinde ich keine so starke Abhebung wie beim Wechsel von DR und IR, wenn bald ER, bald DR steht: "You're perfectly right", said Gumbril. "It is." / *And how did she spend her time? He continued the exploration* (es könnte fast ebensogut heifsen: "and how do you spend your time?" he continued the e.). / *Well, she read a lot of books, but most of the novels she got from Boot's seemed to her rather silly.* / "Too much about the same thing. Always love". (Antic Hay, Ph. L. 182, ähnlich 184). Ich glaube nicht, dafs Huxley hier eine Abschwächung, eher, dafs er eine Abwechslung beabsichtigt.

19. Auch alleinstehend scheint mir die ER in manchen Fällen eindringlicher, stärker als selbst die DR, wofür ich nur ein paar Stellen anführe, die mir besonders kräftig scheinen. Der alte Osborne ist plötzlich gestorben und es handelt sich nun darum, wie das Testament aussieht: Bullock rushed home from the city in a hurry. "*How much money had he left to that boy? — not half surely? Surely share and share alike between the three?*" It was an agitating moment (Vanity Fair, E. L. 617). Hier ist der Zusatz des Dichters "It was an agitating moment" fast nicht nötig, denn man spürt die aufgeregte Ungeduld des Sprechers in der unvermittelt einsetzenden ER viel stärker als wenn es etwa hieſse: "and he asked: How much money has he left . . .", wodurch der unmittelbare Einsatz der Rede zerstört wäre. — Doady versucht, seiner Dora den Ernst des Lebens klarzumachen:

"Dora, my own life, I am your ruined David." / "I declare I'll make Jip bite you", said Dora, shaking her curls, "if you are so ridiculous". / But I looked so serious that Dora left off shaking her curls, and laid her trembling little hand upon my shoulder, and first looked scared and anxious, then began to cry. That was dreadful. I fell upon my knees before the sofa, caressing her, and imploring her not to rend my heart; but, for some time, Dora did nothing but exclaim *Oh dear! Oh dear! And oh, she was so frightened! And where was Julia Mills! And oh, take her away to Julia Mills, and go away please!* until I was almost beside myself (David Copperfield, E. L. 505). Ganz ähnlich etwas später, wo Doady versucht, Dora zur Hausfrau zu erziehen: "We must fight our way onward. We must be brave. There are obstacles to be met, and we must meet and crush them!" / I was going on at a great rate, with a clenched hand, and a most enthusiastic countenance; but it was quite unnecessary to proceed. I had said enough. I had done it again (es ist nicht zu entscheiden, ob das noch Bericht oder schon Rede Doras ist). *Oh, she was so frightened. Oh, where was Julia Mills! Oh, take her to Julia Mills, and go away, please!* So that, in short, I was quite distracted, and raved about the drawing-room (ebenda 507).

An diesen beiden Stellen ist die ER, meine ich, viel stärker als selbst DR; und ich glaube, mit der Wahl dieser Form der Redewiedergabe ist auch eine emotionelle Stellungnahme des Dichters gegeben: nicht nur dringt das Jammern des verwöhnten child-wife Dora rührender an das Ohr des Lesers, es scheint mir, daſs mit dieser Form der Redewiedergabe auch ein Vorwurf des Erzählers gegen sich selbst, ein später Vorwurf über seine damalige Unvernunft, beabsichtigt

ist. — Wie sehr besonders die Wiedergabe von Gedanken in ER wirkt, zeigt die Stelle aus *Vanity Fair*, da Amelia Sedley auf ihr Kind verzichten soll:

It was she that was conquered. The sentence was passed. The child must go from her — to others — to forget her. Her heart and her treasure — her joy, hope, love, worship — her God, almost! She must give him up; and then — and then she would go to George; and they would watch over the child, and wait for him until he came to them in heaven. (Sie geht ihrem Kinde entgegen.) The boy came running to her flushed with health, singing, his bundle of schoolbooks hanging by a thong. There he was. Both her arms were around him. *No, it was impossible. They could not be going to part.* "What is the matter, mother?" said he; "you look very pale". (Vanity Fair, E. L. 498). Hier sind die Gedanken der Mutter in ER weit stärker als die nüchternen, kindlich matter-of-fact-mäfsigen Fragen des Kindes.

20. Diese Form der ER, die stärker und intimer ist als DR, wird nun auch besonders verwendet, um mit einem Kniff die Gedanken einer Person als Rede erscheinen zu lassen, bis eine Bemerkung im weiteren die Sachlage klärt. Mr. Spenlow ist daraufgekommen, dafs David Copperfield seine Tochter liebt, und verbietet ihm das Haus.

"Come, Mr. Copperfield, you don't want sense, and this is the sensible course." — *No. I couldn't think of agreeing to it. I was very sorry, but there was a higher consideration than sense. Love was above all earthly considerations, and I loved Dora to idolatry, and Dora loved me.* I didn't exactly say so, I softened it down as much as I could, but I implied it, and was resolute upon it (David Copperfield, 516).

Natürlich kann ähnliches auch in DR erreicht werden, aber da sind viel mehr inszenierende Bemerkungen nötig. Als Samuel Raingo Minister geworden ist, versichert ihm der provisorische Leiter des Ministeriums: "I'm relieved. I've had sole responsibility here for three weeks now, and I'm very relieved to relinquish it." / "That", replied Sam curtly (but to himself), "is a thundering lie. You hate relinquishing it. You've had three of the happiest weeks of your life, and you resent my appointment." And aloud he said with a grave smile: "My dear Timmerson, I want you to understand, right from the start, that I count on +*you*+. You must know far more about this job than I do or ever can, and I shall always rely on your advice. You say you're relieved. Well, so am I. I can't tell you how relieved I am to find that you are here. Don't think that I'm trying to flatter you. I know you are above flattery." And to himself: "You'd swallow anything." (Bennett, Lord Raingo. T. I/148.)

21. Ich glaube, auch vom Dichter wird die ER nicht als schwächere oder verschleiernde Form der Redewiedergabe gewählt; ihre Verwendung entspringt einer anderen seeli-

schen Grundhaltung des Dichters gegenüber seinem Stoffe und insbesondere seinen Personen. Das hat auch W. Günther[1]) dargetan. Mir scheint die ER vor allem menschlich wärmer als eine andere Form der Redewiedergabe, sie gestattet einen tieferen Einblick in die Personen, obwohl ja vielleicht auch bei der DR der eingestimmte Leser fühlen mag, daſs uns da der Sprecher nicht bis in die letzten Fasern bloſsgelegt wird, und obwohl der Leser weiſs oder ahnt, was er eigentlich sagen sollte. Mit Recht hat Funke[2]) auf die Vorrede Galsworthys zur *Forsyte Saga* hingewiesen: One has noticed that readers, as they wade on through the salt waters of the Saga, are inclined more and more to pity Soames, and to think that in doing so they are against the mood of his creator. Far from it! Wenn man auch davon absieht, wie sehr Soames in der "Modern Comedy" zum Sprachrohr des Dichters wird, um — allerdings meist irgendwie mit ergreifender Besorgnis um Fleur — die Vorkriegszeit gegen die verjazzte Zeit nach dem Kriege zu kontrastieren, ältere und jüngere Generation voneinander abzuheben, so bleibt doch für die *Forsyte Saga* die Tatsache bestehen, daſs die starke Beteilung eben Soames' mit ER auch zur Charakterisierung Soames' beiträgt, wie sie der Dichter haben will: er ist nicht der herzlose Bösewicht einer grellen Schwarzweißtechnik. Auch darauf hat Funke schon hingewiesen, wie der ER eine Kontrastwirkung gegenüber DR eignet, denn in der ER „erlauschen wir die eigentliche Gesinnung durch die Brechung in obliquo“.

22. Für die Form der ER und besonders ihre formale Scheidung von IR ist zunächst folgendes zu beachten: Wenn eine gesprochene Rede oder direkt gedachte Gedanken in IR umgesetzt werden, so ist, abgesehen von der Beachtung gewisser „Regeln“ für diese Umsetzung (vgl. Abschnitt 5), eine gewisse Glättung, Intellektualisierung und Versteifung in der Wiedergabe selbstverständlich anzunehmen. Wo daher eine nicht direkte Redewiedergabe die etwas laxeren Formen der tatsächlich gesprochenen Rede beibehält, ist sie wohl eher als ER anzusprechen, und das gilt auch von der Wieder-

---

[1]) a. a. O. 156. [2]) a. a. O. 472.

gabe von Gedanken in einer derartigen Form. Besonders die Wortstellung müſste bei restloser Umsetzung in IR oft geändert werden.

However, *it was,* Bradier further reflected, *always unpleasant, the entrance to Tampico: governments in Mexico, since Tampico had become important, had changed too rapidly* to allow the solid and slow accomplishment of harbour improvement. *Governments in Mexico!* (25) Govett Bradier smiled faintly (Hergesheimer, Tampico, T. 7). — Ähnliche Stellen ebenda 8, 16, 17, 18, 20, 30. — He wondered what the hotels were like in the Riviera now. *The California at Cannes in nineteen-eleven.* Ah, that was a holiday (25). He could see the great dining-room, blond in the sunlight; the little tables. *And the food.* It couldn't be the same now, since the war. He wondered what France was going to do about those reparations (der direkte Gedanke ist "*I wonder* what France is going to do . . ., vgl. 40). There was no doubt that Germany could pay if proper pressure were brought to bear. *Expert's opinion* (May Sinclair, A Cure of Souls, T. 8). — "So we took a cab", Mrs. Viveash continued, "and set out. And what a cab, my God! A cab with only one gear and that the lowest. A cab as old as the century, a museum specimen, a collector's piece." They had been hours and hours on the way. And when they got there, the food they were offered to eat, the wine they were expected to drink! (25) From her eternal death-bed Mrs. Viveash cried out in unaffected horror. Everything tasted as though it has been kept soaking for a week in the river before being served up — rather weedy, with that delicious typhoid flavour of Thames water. There was Thames even in the champagne. They had not been able to eat as much as a crust of bread. Hungry and thirsty, they had re-embarked in their antique taxi, *and here, at last, they were,* at the first outpost of civilisation, eating for dear life. / "Oh, a terrible evening", Mrs. Viveash concluded. (Aldous Huxley, Antic Hay, Ph. L. 72; ähnlich 72, 82, 94, 97, 100). — Mit Bewahrung einer emphatischen Voranstellung: He knew *that what he didn't know,* he could hire somebody to tell him (Upton Sinclair, Mountain City, T. 33).

23. Randbemerkungen persönlicher und mehr oder weniger affektischer Natur sind in DR nicht selten: Obliged by circs. *and no blame to anyone,* to leave them there (Rose Macaulay, Orphan Island, T. 30). In IR müſsten solche persönlichen Zusätze wohl mit einem "adding, complaining, explaining" usw. eingeführt werden. Wenn diese Bemerkungen in nichtdirekter Redewiedergabe ohne einen solchen Zusatz erscheinen, geben sie auch einem sonst ziemlich nüchternen Berichte die Färbung der ER:

I knew what the policeman had said a great deal better than I knew what Mrs. Oakles was saying about (1) the necessity for the young to curb their inherent vices, *or there was no knowing,* (2) the accumulating of misfor-

tunes all but herself were free from, *but that she had to put up with,* (3) her patience and fortitude under disaster, and (4) her power of anticipating events, *and no attention paid, not if she talked herself 'oarse (24)!* — Then the cook, who I believe must have been a guardian angel in disguise, pointed out that Miss Lossie's Pa was sure *to be ever so long* with the man over the drains, *because Miss Lossie knew what her Pa was;* so why shouldn't Miss Lossie take the boy out into the garden and make him help gather the pears (William de Morgan, Joseph Vance, T. I/27, 65; ferner 103).

24. Es ist auch sicher nicht streng IR, sondern eher ER, wenn in die Redewiedergabe Dialekteigentümlichkeiten, Vulgarismen u. dgl. ohne weiteres aufgenommen werden.

In eigentlich IR wird derlei durch eine Vorbemerkung eingeführt: He therefore, *addressing himself to Adams in broken English*, told him, "he was a man ver well made for de dance, and he suppose by his walk dat he had learn of some grat master." (Fielding, Joseph Andrews, E. L. 265). Oder das Dialektische wird erst nachträglich betont; wie in folgendem Falle in DR, wo Mrs. Zapp spricht: "The two rooms'd make a nice apartment" (*She really said "nahs 'pahtmun'", you understand*). — In IR kann auch durch Anführungszeichen eine Eigentümlichkeit des Sprechers angedeutet werden: Mrs. Zapp did not expect her "*gennulman lodgers*" to entertain (Sinclair Lewis, Our Mr. Wrenn, T. 13, 31). — Both of these expressions Mrs. Crupp considered actionable, and has expressed of bringing before a "*British Judy*" (David Copperfield, 335). — Ohne solche Hervorhebungen, also in ER: And Mrs. Crupp said, *thank Heaven* (25) she had found *summun* she could care for. — As to a *fish-kittle,* Mrs. Crupp said, well! would I only come and look at the range? (36) She couldn't say fairer than that. Would I come and look at it. — Peggotty, who used to whisper of an evening when we sat lovingly on our little locker side by side, "*Lor!* wasn't it beautiful"! — "But you saw Miss Lossie yourself, Father", said I, suddenly plunging onto his knee, and threatening to begin again. — "Oh, yes! He'd seen a tidy sort of *larce* in a lavender-coloured frock (David Copperfield, 332, 335, 430, 478; Joseph Vance I/64, 103).

Deutsches Englisch erscheint so im Joseph Vance II/140, 142, 303; S. 201 aber wird es durch Anführungszeichen herausgehoben.

One who testified to having heard say that they *was* expecting a gale at Brighton (ibd. II/210). — The general feeling about it was that Maria Devine was partial to Shawn Quinn, and *rale* nasty about him, but so *languageable* that it was as well to humour her (Grace Rhys, Mary Dominic, T. 113). Vergleiche noch Galsworthy, A Motley, T. 45.

25. Ausrufe sind in IR nicht gut anders wiederzugeben als mit irgendwelcher Einleitung; freilich kann im Bericht ein Ausruf kurz angedeutet werden, aber das ist eigentlich keine Form der Redewiedergabe:

As for Mrs. Mackenzie — — — when she was introduced to the company, when she was made known to our friends Julia and Maria, *the darling*

child, lovely little dears! how like their papa and mamma! (Thackeray, The Newcomes, I/309); hier hat man aber doch einigermaſsen den Eindruck einer unmittelbareren, plötzlich einsetzenden Redewiedergabe. — Daphne took the children back to the hotel. Charles hung on to her arm, walking heavily, drunk with sea water. *Poor little boy, dear little boy,* he must lie down and rest in the afternoon (Rose Macaulay, Keeping up Appearances, T. 23). — The rest is a more or less incoherent dream — — — of my young wife being hysterical in the vestry and crying *for her poor papa, her dear papa* (David Copperfield 592). Hier wird man allerdings auch im Bericht durch das "being hysterical, crying" auf Rede eingestellt.

Wo nun in nicht direkter Redewiedergabe die entsprechende Umsetzung eines Ausrufes (etwa mit einleitendem "he exclaimed") fehlt, haben wir es mit ER zu tun.

My sister made me a visit there the day after Mr. Lovelace had been introduced; and seemed highly pleased with the gentleman. *His birth, his fortune in possession, a clear 2000 l. a year, as Lord M. had assured my uncle; presumptive heir to that nobleman's large estate: his great expectations from Lady Sadleir, and Lady Betty Lawrence; who with his uncle interested themselves very warmly* (*he being the last of the line*) *to see him married* (ersichtlich Wiedergabe der abgerissenen Rede der Schwester, vgl. Abschnitt 31). 'So handsome a man! — O her beloved Clary!' (for then she was ready to love me dearly, from the overflowings of her good humour on his account!) 'He was but too (im Original schräg!) handsome a man for her (kursiv)! — *Were she but as amiable as somebody* (somebody im Original kursiv, zur Andeutung eines Innuendos, das man beim Lesen der Stelle hören soll), *there would be a probability of +holding+* (kursiv zur Bezeichnung des Nachdrucks) *his affections! — For he was wild, she heard; very wild, very gay* (das erste "very" kursiv zur Bezeichnung des Nachdrucks); *loved intrigue — — but he was young; +a man of sense+; would see his error, could she but have patience with his faults, if his faults were not cured by marriage!'* — — Thus she ran on (Richardson, Clarissa Harlowe, Vol. I, Letter 2). — It was to be read in every feature what +*she*+ thought of this weird old mattress who swept his scarecrow's hat off his duck's egg of a head. *And this other, this young man who came with the old one. What a blood! His tie . . .* her hat! (B. Ruck, Kneel to the Prettiest, T. 153). Hier steigert die nicht durchaus notwendige Umsetzung der Ausrufe "my beloved Clary, my hat!" noch den Eindruck des Gesprochenen. Presently up came Mary, bounding, exultant. (Nun beginnt die ER, obwohl man beim ersten Satze noch zweifeln könnte). Papa had let her stay up one quarter of an hour longer, because Mr. Hickson had asked. *Mr. Nickson was so clever!* She did not know what to make of Mr. Donne, he seemed such a dawdle. But he was very handsome. Had Ruth seen him? Oh, no! (Selbstbeantwortung einer Frage!) She could not, it was so dark on those stupid sands. *Well, never mind* (28), she would see him to-morrow. She +must+ be well to-morrow (Mrs. Gaskell, Ruth, W. L. 273). — 'Do you write to her much?' — Pen blushed and said, '*Why, yes,* he had written'. — It was but a few months

back, *yet what years ago it seemed to him.* — He bragged about Arthur at his clubs, and introduced him with pleasure into his conversation; saying that *Egad, the young fellows were putting the old ones to the wall;* that the lads who were coming up, young Lord Plinlimmon, *a friend of my boy,* young Lord Magnus Charters, *a chum of my scapegrace* (das "my" wird wegen der Mehrdeutigkeit des bei Umsetzung zu erwartenden "his" beibehalten), etc., would make a greater figure in the world than ever their fathers had done (Pendennis, I/104, 199, 240). — Some of the young ladies said: Their word — — *they were surprised.* That (!) if you had gone down on your knees now, and told them that Gertie was ambitious and heartless, they would not have believed it (Henry Kingsley, The Hillyars and the Burtons, T. I/109). — "It was a shame to crop such young things up in a house", he would say, "when every other young animal was frolicking in the air and sunshine. *Grammar! — — what was that but the art of arranging words*" (Mrs. Gaskell, Lizzie Leigh, T. 178). — 'Babby's got a grouch', Susan told Teddy. 'He's stoopid — — — Said I was to come downstairs again, *there was a good girl*'. — When the old lady had expatiated, a long time, on the excellencies of her children, and the merits of her kind good husband besides who had been dead and gone, *poor dear soul!* just six-and-twenty years, it was time to have tea (Oliver Twist, W. L. 114). — He told her — — — how his muckraking articles on conditions in the railroads had made him a name and money so that all his old associates had felt he'd sold out, but that *so help me* (man könnte hier freilich Versteinerung annehmen) it wasn't true (John Dos Passos, The 42nd Parallel, T. 332). — Cook, though, tried to put the best face she could on the matter and said, *well she declared, think of that* (Joseph Vance, T. II/48).

In neuerer Zeit erscheinen auch Ausrufe, die nur gedacht sind, in dieser Form: *Part from Wilfrid — — life would lose a little warmth!* She waved her hand — — — He was gone. She heard the door closing. *Poor Wilfrid! — nice to think of a flame at which to warm her hands! Nice but rather dreadful!* And suddenly — — — she got up and began to walk about the room. *To-morrow! Second anniversary of her wedding-day!* Still an ache when she thought of what it had not been. But there was little time to think — and she made less (sind ebensogut Gedanken Fleurs wie Bericht des Dichters). *What good in thinking?* (Galsworthy, The White Monkey, T. 19; in diesem Werk sind Ausrufe in den sehr zahlreichen Reflexionen in ER häufig, so in den Gedanken Fleurs 145—147, 155; Soames' 91, 96/7, 106, 133/4, 253; Bickets 92, 227, 228, 225; Victorines 131, 170; Monts 105, 158/9, 166, 197, 200, 261, 297). — "And after them will come the big mining sharks that buy whole creeks — — — and they-all will go hydraulicking in summer and steam-thawing in winter — — " / (sagt Burning Daylight, und seine Gefährten lachen ihn aus, weil sie folgendes denken:) *Steam-thawing! That was the limit.* Daylight was certainly exceeding himself in his consummate fun-making. *Steam-thawing — — when even wood-burning was an untried experiment, a dream in the air!* / "Laugh, dang you, laugh! Why, your eyes ain't open yet." (Jack London, Burning Daylight, T. 75). — Then he was surprised by his presence there at all; *confound the girl,* why didn't

she play with her own kind? — What, *in thunder*, choice of reply did he have? (Hergesheimer, The three Black Pennys, T. 264, 287). — (Mr. Wrenn) decided, that his desk was in order; reflecting: / He'd been there a long time ("there" ist umgesetztes "here"). Now he could never come back to it, no matter how much he wanted to ... *How good the manager had been to him. Gee! he hadn't appreciated how considerate Guilfogle was!* (Sinclair Lewis, Our Mr. Wrenn, T. 45, ähnlich 66). — This he realized was the result of bringing home Taou Yen; and an aggravated impatience, a growing rebellion, seized him. He wouldn't stay with his wife at Java Head a day longer than necessary; and if anyone, in his family or outside, showed the slightest disdain he could retaliate with his knowledge of local pettiness, the backbiting enmities and secret lapses. / *God knew he didn't want trouble,* all he asked was a reasonable liberty, the semblance, anyhow, of a courtesy toward his wife. Whatever might be said would be of no moment to her — except in the attitude of his father — and Taou Yen's indifference furnished a splendid example for himself. He wondered (der direkte Gedanke ist "I wonder") *why the devil* he was continually putting his fingers in affairs that couldn't concern him. No one thanked him for his trouble, they considered him something of a fool — a good sailor but peculiar. *The damned unexpected twists* of his sense of the absurd, too, got him into constant difficulty (Java Head, T. 81). — Try as he might, with a frowning consternation, to pen the words and figures firmly, presently his attention would slip, his hand waver ever so slightly, and a sudden stricken appearance of old age fasten on the characters ... *By heaven, to-night he'd throw all that stinking stuff away!* (denkt in Java Head 112 ein vom Opiumgenusse geschwächter Mann).

Ganz eigentümlich ist die Umsetzung eines Briefes in diese Form der ER: A letter in answer was not long in arriving, and a most moving M—y document it was. M— had been stunned by the dreadful news, *stunned* (22, 27). Could it really be? (36) *Impossible!* At the dread, pathetic news he had cried — yes he had (27) — cried — and cried — and then he had even cried some more. Life was so sad, so grim. As for him, his own affairs were never in so wretched a condition. It was unfortunate. Debts there were on every hand. They haunted him, robbed him of his sleep. He himself scarcely knew which way to turn. *They stood in serried ranks, his debts* (22). A slight push on the part of anyone, and he would be crushed — crushed (verstärkende Wiederholung) — go down in ruin. And so, as much as he was torn, and as much as he cried, even now, he could do *nothing, nothing, nothing.* He was agonised, beaten to earth, but still — (Abbrechen). Then — — — there was a P. S. or N. B. This stated that — — — he had just discovered that — — — he +*could*+ (Nachdruck durch Kursivierung im Original) manage to scrape together 25 dollars, and this he was enclosing. *Would that God had designed that he should be better placed at this sad hour!* (Theodore Dreiser, Twelve Men, T. 231).

26. Andere Teilstücke der Rede, die sich nicht gut in IR umsetzen lassen, sind ferner:

1. Anreden.

That many women — as a gentleman she would excuse him, *of course*, from mentioning names — but many beautiful women had often sought his society, but being deficient, madam, absolutely deficient in this quality, he could not reciprocate (Bret Harte, Idyls of the Foothills, T. 95). — He delayed only to hint that the Board of Trustees were going to make him full director, and that certainly, my dear fellow, he would see that Martin had all the credit and the reward that he deserved ("Martin" erklärt sich aus dem Wunsche, das mehrdeutige "he" zu vermeiden). — He started a Bach fugue, gave it up, sighed, and said he was no good. He might have been, only he never practised; he was much too lazy, *that was the truth*, Daphne (May Sinclair, A Cure of Souls, T. 126). — Eine solche nicht umgesetzte Form der Anrede ist möglicherweise schon bei Chaucer zu finden: Who was so welcome as my lord daun John, Our dere cousin, ful of curteisye (Canterbury Tales, B 1258). Es kann sich aber hier auch, was mir fast wahrscheinlicher ist, um eine Sonderbedeutung von "we, our" handeln. Nicht ganz klar, aber höchst wahrscheinlich Anrede in ER, ist auch die folgende Stelle bei Defoe: And, holding out my hand, and calling him by his name, Pol, the sociable creature came to me, and sat upon my thumb, as he used to do, and continued talking to me, "Poor Robinson Crusoe! *and how did I come here? and where had I been?*" (Robinson Crusoe, T. 119).

2. Zeit- und Ortsbezeichnungen.

Diese werden meist in ER in der Form der DR (here, this) beibehalten: For he was going to-morrow on a reading party (Rose Macaulay, Dangerous Ages, 124); aber sie können auch in ER in der umgesetzten Form der IR erscheinen, so wie sie auch in eigentlich IR in ihrer ursprünglichen Form vorkommen: The doctor had gone for the day. Bradier, he said, would have to stay on the tank steamer until to-morrow (ich halte das trotz des eingeschobenen "he said" für IR; Hergesheimer, Tampico, T. 15).

3. Einschübe, besonders Dankesbezeugungen:

Her calm reply was that she still thought as she had but that she needed some money and he must supply it. He wasn't going to get off so easy, you bet. The very least he could do was to give her enough to live on (Th. Dreiser, Women, T. I/30). — Mrs. Masham was *terribly glad* (40) to see Mr. Trump and *hoped* (40) that he was all right and Mrs. Trump very well, although she wouldn't think of bothering Mrs. Trump just now and wouldn't come in, thank you, because she was showing some friends the valley, and had really only stopped to take back with her two of the books that she'd lent Mrs. Trump (Priestley-Walpole, Farthing Hall, T. 133).

4. Grüſse:

Her interview came after that of a candidate who, hearing the salary and hours, laughed gaily in his shut face and said she would rather work in a Mine; good afternoon! (B. Ruck, The Pearl Thief, T. 22).

5. Flüche:

All the while he was wondering who the hell he dared ask where the office of the Nevada Workman was (John Dos Passos, The 42nd Parallel, T. 97, ähnlich 367).

27. Der Nachdruck in der Rede ist in streng IR auch nicht wiederzugeben, außer durch einführende Bemerkungen wie "emphasizing, laying a particular stress on". Daher ist eine Wiedergabe, in welcher der Nachdruck der tatsächlich gesprochenen Rede irgendwie (meist durch Kursivierung des Hervorzuhebenden) angedeutet wird, als ER anzusehen. Oft hat man ohne solche Andeutungen im Druck das Gefühl, daſs bestimmte Worte einen Nachdruck haben, wie an der folgenden Stelle, wo die Sperrungen von mir herrühren:

Mrs. Bradshaw wondered why their house was to be turned into an inn for this Mr. Donne, when everybody knew that the George was good enough for the Cranworths, who never thought of asking the electors to the Hall; — and they had lived at Cranworth ever since Julius Caesar's Time, and if that was not being an old family, she didn't know what was (Ruth, 254).

An den folgenden Stellen aber ist der Nachdruck vom Verfasser ersichtlich gemacht:

Well, never mind, she would see him to-morrow. She must be well to-morrow (Ruth 272). — Bert further propounded (while his father squeaked "Now don't be *too* hard on the boy"), that if Martin *thought* for one single *second* that he was going to get one red *cent* out of the Tozers because he'd gone and butted *in* where nobody'd *invited* him, he, Bert (notwendiger Zusatz des Berichterstatters, um mehrdeutiges "he" zu vermeiden) wanted to *know* about it that was all, he wanted to *know* about it (Arrowsmith, T. 96). — She had *some* spirit left, *she thanked Heaven* (26), though the cold *had* got into her bones (Henry Kingsley, The Hillyars and the Burtons, T. I/240). — No one had intended corruption or pressure in any form — — *that,* he hoped (40), was absent from our public life (Belloc, Mr. Clutterbuck's Election, Nelson 214). — And Mrs. Pinelli had grey eyes and was very kind to her friend's little boy though she *loathed simply loathed* most children (John Dos Passos, The 42nd Parallel, 218). — He muttered something about my helping him from home the other night, — — — then drove himself towards his main business. He was *in the devil, yes, the devil of a hole,* Could I help him ? (Es folgt ein Dialog in ER; Walpole-Priestley, Farthing Hall, T. 135). — Willie, she said, had been *so* sweet; Willie was really getting used to her now — for which Tregennis liked Willie even less; Willie had been so *nice* with old Mrs. Ezzard, who had come to tea (Baroness von Hutten, The Curate's Egg, T. 161).

28. Der Imperativ zeigt in der Redewiedergabe verschiedene Spielarten, von denen nicht leicht zu sagen ist, wie weit sie der ER angehören. Ich zähle zur IR die Fügungen mit *tell*, wie im folgenden: Miss Mason, you will kindly tell Mr. Hogan that there is nothing doing *and to hang up* (Burning Daylight, T. 343). — Auch mit *bid* kann ein Ausruf oder Imperativ in IR umgesetzt werden: Garbetts was dispatched then — — — and *bidding Heaven bless'um*, the general squeezed his ambassador's hand (Pendennis, I/135). — Auch geht gelegentlich die ER in DR über, sobald sie an einen Imperativ gelangt, der bei der Umsetzung Schwierigkeiten macht:

He faltered when the pitiless guardian began to question him. "Was she accomplished?" He was obliged to own, no. "Was she clever?" *Well* (25), she had an average good intellect: but he could not absolutely say she was clever. "*Come, let us see some of her letters*" (Pendennis, I/110).

Der folgende Fall ist nicht ganz klar:

Life, said Archibald, toying with his tea-cup, was surely given to us for some better purpose than the destruction of our brains and digestions with alcohol. Bacon, for instance, never *took* (das kann auch DR sein) a cocktail in his life, *and look at him* (Wodehouse, Mr. Mulliner Speaking, T. 17).

Das amerikanische Englisch hat noch einen veralteten Gebrauch von *say* für *tell* bewahrt (Curme, *Syntax* p. 419), um einen Imperativ in IR umzusetzen:

The teacher says to come at six. — Mrs. O'Hara said *to be a good boy and always live at the Y. M. C. A.*, that kept a boy out of temptation, *and to let his Uncle Tim be a lesson to him*, with his boozin ways (John Dos Passos, The 42nd Parallel, T. 40). — Anyhow he said *not to worry*, it was no worse than a bad cold (ebenda 81; ferner 250, 318, 358, 360, 367, 370). Die angeredete Person wird dabei mit "for" eingeführt: Alice said *for her* (i. e. Janey) *to come right over* (ebenda 279). — Eine solche Umsetzung des Imperativs scheint manchmal ganz frei einzusetzen: It was Mr. Barrow who *said that he was sorry* (40) he'd kept her waiting and — — — would she mind coming right over, *no, not to bring the manuscript*, but he had some more dictation for her (ebenda 281). Etwas Ähnliches ohne "to" finde ich in einem vielleicht etwas bequemen Englisch bei William de Morgan: And Jeannie said, *listen to her jealous husband growling over there* (das heifst direkt: "Listen to my jealous husband . . .") Joseph Vance II/191. — And Lossie says *take care of her head* (II/243). — A post-card from Lossie saying *be sure* to come to dinner to-night, because Professor Absalom was (!) coming (ebenda 251, ähnlich 244). Ich halte diese letzten Fälle für Imperative.

Doch sind ganz klare Imperative, die also unverändert übernommen wurden, in ER gar nicht selten:

He comforted her feebly, telling her not to cry (!), that it would be all right, never fear. He felt against his shirt the agitation of her bosom (James Joyce, Dubliners, T. L. 72). — Helen Pendennis was a country-bred woman — — — It pleased her to think of the day when she would give up all to Pen, and he should bring his wife home, and she would surrender the keys and the best bedroom — — — and see him happy. What did she want in life but to see the lad prosper (36)? . . . if he selected humble Esther instead of Queen Vashti, she would be content with his lordship's choice. Never *mind* how lowly or poor the person who was to enjoy that prodigious honour, Mrs. Pendennis was willing to bow before her (Pendennis I/86). — Ordinarily he left the office with a thousand enjoyable fussy directions to the effect that there would undoubtedly be important tasks to-morrow, and Miss McGoun and Miss Bannigan would do well to be there (!) early, *and for Heaven's sake* remind *him to call up Conrad Lyte soon's he came in* (Sinclair Lewis, Babbitt, T. 60). — And with one bank-president after another similar scenes were enacted. They were paralysed with fear, and first of all he played his rôle of the big vital optimist. Times were improving. *Of course they were* (22). The signs were already in the air. All that anybody had to do was to sit tight a little londer and hold on. That was all. Money was already more active in the East. Look *at the trading on Wall Street of the last twenty-four hours.* That was the straw that showed the wind. Hadn't Ryan said so and so? (36) and wasn't it reported that Morgan was preparing to do this and that? (Jack London, Burning Daylight, T. 321). — He knew that if he chose he could call the bluff of *those* fellows in Whitehall. Wait *till he was safe* in the House of Lords. For a moment he felt grim, revengeful, malicious (A. Bennett, Lord Raingo, T. I/153).

Fügungen mit "let": "What a pack!" he thought, knowing that the derogatory appellation was unfair to some of them. "What a pack!" / He remembered each occasion in the past when two or three of them, by the arrogance of curt nods and supercilious greetings, had made him humiliatingly feel the great gulf that separates a minister — — — from a private member of the House. Quite possibly that very morning they had been discussing him at length, freely, cruelly, with jibes. Let them. There was not one among them who did not envy him his wealth (Lord Raingo, I/78).

Die erlebte Frage kann auch mit anderer Intonation einen Imperativ vertreten, bzw. es erscheint die mildere Aufforderung des "will you come" umgesetzt: He smiled, wished to know if I had met all the guests, *hoped* (40) that the sideboard had not escaped me, that I had enjoyed the singing. *Would I come some evening when there was no crowd — — or better yet, dine with him and my friend de Shay,* whose personality appeared to be about as agreeable to him as his own. *He was sorry* (40) he could not give me more attention now (Dreiser, Twelve Men, T. 261).

Ein Imperativ kann auch sonst, z. B. im Bericht, in etwas Vergangenem vorkommen: He acknowledged allegiance to no one, but performed

various domestic offices when it suited his humour; — — — Lay *any command on him,* and the stubborn sea-urchin was sure to rebel (W. Irving, Chronicles of Wolfert's Roost, T. 237).

29. Das *please* usw. wird in ER irgendwie bewahrt, obwohl hier die genaue Scheidung von IR nicht leicht ist.

A girlish treble voice asked him from without, "*If he would please gang* to the Linn or the folk raise (W. Scott, Old Mortality, E. L. 410). Hier kann man zweifeln, ob ER oder IR vorliegt. — Zweifellos indirekt ist die Umformung von "What do you want, please?", "Don't mention her, please. Miss Murdstone" zu The moment I knocked at the door she opened it and asked *what I pleased to want.* — But I said it would certainly be better, *if Miss Murdstone pleased,* not to mention her (David Copperfield, E. L. 286, 366). There was an eight-oared racing outrigger drawn up on the stage — — — *They said they'd have that one, please* (Jerome, Three Men in a Boat, E. Li. 198). — But Doreen — — — didn't feel the same animosity: this was life and love as she expected it — — fourteen days of marriage and your husband going back to the Front, probably to be killed; please God *to get a blighty one*; but what was the use of worrying? (36) you'd had a huge slice of luck anyhow, *think of all the poor girls* whose boys had been killed before they'd met them (28; Joanna Cannan, High Table, T. 213).

Ganz unmittelbar springt im historischen Präsens (6) die ER aus dem Berichte heraus: The next one brings back a *talk* (!) with Lossie in the old garden at Poplar Villa. It is a perfect evening in June, *and dinner is to be ever so late, please, that we may not lose* the sunset (Joseph Vance II/232).

Im amerikanischen Englisch wird das *please* dem nach Abschnitt 28 umgesetzten Imperativ beigesetzt: Mac got a wire from Milly *that Uncle Tim was dead and please to wire money for the funeral* (John Dos Passos, The 42nd Parallel, T. 120, ähnlich 179, 280, 390). — Mr. Segal who *said please to kill a lot of Germans for me* (ebenda 395). — "Doctor", I began — — — winding up by saying that my mother said "*wouldn't he please come at once?*" (Dreiser, Twelve Men, T. 113) ist aber eher indirekt.

Im allgemeinen sind die Fälle mit einer Formel wie *please* nicht sicher zu deuten, da eine solche Formel eben erstarrt ist oder erstarren kann.

30. Die Prosiopese wird wohl erst mit dem allgemeinen Häufigerwerden dieser Erscheinung im 19. Jahrhundert[1]) auch in der ER üblicher. Zweifelhaft ist ein Fall aus dem 18. Jahrhundert: Miles peregrini in faciem suspexit. Di

---

[1]) Jespersen, *MEG* III 11. 867.

boni, nova forma nasi! The centinel looked up into the stranger's face. — *Never saw such a nose in his life.* So wird eine Stelle aus Sterne's *Tristram Shandy* angeführt bei Tytler, *Essay on the Principles of Translation.*[1]) Der Tauchnitztext (S. 189) hat aber an der Stelle "He never saw such a nose in his life"; freilich kann das, obwohl die ER bei Sterne sonst nicht gerade häufig ist, eine spätere Verschlimmbesserung sein; ich kann hier keinen alten Text einsehen. Für Prosiopese in DR vgl. die Stellen bei Jespersen; ferner *Babbitt*, T. 10, und die folgende Stelle bei Galsworthy: Besides, the car'll be eating its head off down here — may as well be useful. *Do that fellow Riggs good to be sworn in.* This thing may lead to anything. In der folgenden Stelle, die auch Prosiopese in ER bietet, kommen zuerst Gedanken Jons, dann folgt Wiedergabe einer Rede Vals in ER, dann haben wir wieder Gedanken Jons, dann ER Vals:

Val's views on the strike, Val's views on everything, shrewd and narrow as his horseman's face (das sind Gedanken Jons, welche die Rede Vals begleiten und zusammenfassen, und denen nun wirkliche Rede Vals in ER folgt). Those Labour johnnies were up against it this time with a vengeance; they'd have to heel up before it was over. How had Jon liked the Yanks? Had he seen 'Man of War'? No? Good Lord? The thing best worth seeing in America! (25) Was the grass in Kentucky really blue? Only from the distance? Oh! What were they going to abolish over there next? Wasn't there a place down south where you were only allowed to cohabit under the eyes of the town watch? Parliament here were going to put a tax on betting: why not introduce the 'Tote' and have done with it? Personally he didn't care, he'd given up betting! And he glanced at Holly. Jon, too, glanced at her lifted brows and slightly parted lips — (hier folgen Gedanken Jons) a charming face — ironical and tolerant! She drove Val with silken reins! / Val went on: *Good job Jon had given up America:* if he must farm out of England, why not South Africa, under the poor old British flag; though the Dutch weren't done with yet! A tough lot! . . . He didn't like the beggars, but they were stout fellows, all the same. *Going to stay in England? Good!* What about coming in with them and breeding racing stock? (Galsworthy, Swan Song 20). Zur Darstellung von Gedanken in ER: Plenty of thoughts, but not holy ones. — — — / *Too dashed bad of the girl, he meant, letting him in for a thing like this. Absolutely too dashed bad of her.* And mark you (28), she had intended from the very beginning, mind you (28), to let him in for it. Oh yes, she had (Erwiderung auf einen

---

[1]) E. L. 139.

gedachten Einwand 37). All that about suddenly remembering an appointment, he meant to say. Perfect rot. *Wouldn't hold water for a second.* She had never had the lea t intention of coming into that bally moving-picture place. Right from the start she had planned to lure him into the thing and then ooze off and land him with these septic kids, and what he meant was that it was too dashed bad of her. / Yes, he declined to mince his words. *Too dashed bad. Not playing the game. A bit thick.* (In diesen drei Sätzen könnte es sich auch um Ausrufe handeln, bei denen die Prosiopese natürlich ist). In short — well, to put it in a nut-shell, too dashed bad (Wodehouse, Mr. Mulliner Speaking, T. 288). — And from the nursery window Fleur would see him, departing at his glum and measured gait, with a compunctious relief. Poor old Dad! *Not his fault that he symbolised for her just now the glum and measured paces of domestic virtue* (Swan Song 147). Es bleibt hier in Schwebe (vgl. Abschnitt 41), ob mit dem "Not his fault . . ." Gedanken der Fleur gegeben werden, oder ob auch der Dichter hier zum mindesten mitreflektiert, der im folgenden weiterberichtet. — She had indeed not said a word to Elsie about the condition of the sick man. She rarely confided in a servant; servants could not appreciate a confidence, could or would not understand that it amounted to an honour . . . *Do Elsie good to believe for a bit that her master was dying!* (Das *was dying* läſst gar keinen Zweifel daran, daſs es sich hier um Umsetzung eines "[It will] Do Elsie good to believe that her master is dying" in ER handelt.) Nevertheless, Mrs. Earlforward could not be, did not desire to be, too harsh with a girl of Elsie's admirable character (Bennett, Riceyman Steps, T. 216). — He began with the omelette. *Nobody like Fuller for making an omelette, always the same, neither too wet nor too dry, with a crisp curl at the edges, and coloured golden. High wages,* but he didn't grudge them to an excellence like Fuller's, and he could afford it (May Sinclair, A Cure of Souls, T. 7). — That had got the chairman's goat! — Got his goat? What expressions they used nowadays! Or did it mean the opposite? But as for Elderson — he seemed to Soames to be merely counterfeiting a certain flusteration. *Futile to attempt* to spring anything on a chap like that. If the thing were true, the fellow must be entirely desperate, prepared for anything and everything (Galsworthy, The White Monkey 120; ähnlich 10, 51; A Motley, T. 135). — Prosiopese im Selbstgespräch in der Form der DR liegt jedenfalls an der folgenden Stelle vor: "Damned fool I was to come here", he said . . . +*Damned*+ fool! / Rush out of the place? . . . / "I've given my name (Wells, The Secret Places of the Heart, T. 8). Ich kann keinen derartigen Fall in ER anführen. Auch die im Abschnitt 42 angeführte Stelle aus Austin Dobsons "The Ballad of Beau Brocade" gehört hierher, als Prosiopese in erlebter Redewiedergabe.

31. Auch die abgerissene Art einer Sarah Ruskill (She usually spoke *in a kind of shorthand,* in which leading words did duty for the whole sentence; Richard Whiteing, *Ring in the New,* T. 23) und eines Mr. Jingle, die ,,kürzere Form-

gebung", die O. Funke[1]) aus Dickens, Shaw und Galsworthy in DR belegt und sprachphilosophisch erörtert[2]) hat, wird in ER verwendet, und zwar hauptsächlich zur Wiedergabe von Gedanken.

Um wirkliche Rede handelt es sich in dem folgenden Falle: He let himself in with his latchkey, and was going straight upstairs when I ran out and intercepted him. *He was in an awful hurry — had to be in Park Lane by eight — was it anything particular?* No — it wasn't, it was only a letter from his Florentine correspondent (William de Morgan, Joseph Vance, T. II/253). — Darstellung von Gedanken in dieser abgerissenen Form: Victor was dissappointed . . . He really must go out and take some exercise before it was too late. Bessie's Yankee brother and the runaway wife would soon be arriving. *Wonder what they'll be like?* (hier kommt infolge der Prosiopese eine direkte Rede in die ER, aber das folgende ist wohl wieder ER). *Seen him a few years ago in Chicago: hardly more than a boy then; not particularly interesting. Taken him to the World's Fair; they had* (!) walked along the Midway — — — and seen Columbus's little ships. What were they called? Santa Maria something . . . He would go for a walk, unless Jeffrey would like to do a little shopping? *Good fellow, his nephew. Rather young at times* (Henry Channon, Paradise City, T. 141).

Die Einführung kann auf diese abgerissene Formgebung hinweisen; manchmal ist es fraglich, ob solche „kürzere Formgebung" oder nur kurz zusammenfassende berichtende Aufzählung des Schriftstellers vorliegt:

Mr. Sampson agreed readily *and grew spasmodically confidential: Lived with a widowed sister till last year. Sister married again and gone to live in the shires* (*married* und *gone* kann schlagwortartiger Bericht wie Wiedergabe einer abgerissenen Rede sein). *Doing for himself ever since, and making a terrible poor job of it. Knew no more about cooking than a cow did about handling a musket. Could make a shift to fry a rasher, and that was about all. Reckoned he'd do very well now, and was properly grateful to the ladies for that proposal* (Charles Lee, Mr. Sampson, E. L. 743/267).

32. Das wiederholte Abbrechen, die Andeutung von Pausen in nichtdirekter Redewiedergabe, wird in eigentlich IR irgendwie mit einer Bemerkung begleitet.

Nay, for that matter, Mrs. Moore said — as we were +*married*+, and +*madam*+ was so odd — Every gentleman +*would not*+ — and there stopt Mrs. Moore. — Affecting as they do at present to disbelieve our marriage — and the dear creature herself too ready to countenance such a disbelief — +*as nothing more than the ceremony* — — *as nothing more* — — *hem!* — — *as*

---

[1]) Festgabe für Karl Luick S. 105ff.

[2]) Prager Deutsche Studien 32, 83ff.

nothing more than the ceremony+ — — / Here, as thou wilt perceive, I was bashful (Richardson, Clarissa Harlowe, T. III/64, 71; im zweiten Falle sogar in DR).

Wo eine solche Bemerkung fehlt, ist die Stelle als ER anzusehen.

Mr. and Mrs. Tozer said they were all to be calm, *and of course Bert didn't mean* — But really, it was true; they had (!) to be sensible, *and how Mr. Arrowsmith could expect to suppose a wife* — / The conference lasted till nine-thirty (Arrowsmith, T. 94). — Mrs. Beaufort sat on one of the chairs and Canon Murphew on another. He begged her to excuse him; he had been taken by surprise; *there should be some tea in a moment* . . . that, however, she prevented. No, please — no tea for her on any account. She must positively go in a moment. She had promised Mrs. Dean (H. Walpole, The Silver Thorn, T. 66). — It suddenly occurred to Gumbril that this was Rosie's husband: he had not thought of that before. Could it be in the marital capacity then that he presented himself so unexpectedly now? *After this afternoon . . . He had come home; Rosie had confessed all . . . Ah!* but then she didn't know who he was (A. Huxley, Antic Hay, Ph. L. 164, ferner 204, 210). — Then — — she spoke to the strange young man, telling him in her pretty foreign accent that she had lost her book, apologising for the question, *but had he by any chance?* . . . No, the young man was reading his own book (W. B. Maxwell, Himself and Mr. Raikes, T. 110).

33. Nicht ganz leicht ist die Form der Frage zu bestimmen, die als ER anzusehen ist. Man unterscheidet am besten die abhängige und unabhängige Frage. Kennzeichen der beiden Frageformen in ER oder ihr ähnlichen Fügungen sind: 1. Verschiebung von Personen und Zeiten wie in der IR; 2. Wortstellung wie in der DR; 3. Gebrauch des Hilfszeitwortes *do* wie in DR; 4. die Intonation stimmt zu der Intonation der DR, wenn auch nach dem Urteile einzelner Forscher die Intonation bei diesen Frageformen nicht so charakteristisch ausgeprägt ist. In der Zeichensetzung herrscht bei der einen Unterart (34) völlige Regellosigkeit; es findet sich gar kein Satzzeichen, oder Fragezeichen ohne Anführungszeichen, oder Fragezeichen mit Anführungszeichen, oder Anführungszeichen allein.

34. Es kann der Fragesatz an sich, auch wenn er von einem vorhergehenden Fragezeitworte abhängt, völlig die Form der unabhängigen Frage bewahren, ein Gegenstück zur Anreihung einer Aussage ohne *that*:

May I ask, Mary, *does Brocky know?* — Tell me, *what did Mr. Ernest mean by saying he was not young enough to know everything?* — And now

tell me, *have you been to the Opera?* — The question is, *are we to leave this man?* (James Matthew Barrie, The Admirable Crichton, S. 20, 28, 29, 61 meiner Ausgabe) — "Oh! you mean *am I leaving the Hotel?*" (Berta Ruck, The Pearl Thief, T. 243). — As for nobody knowing *who is he* — I know (*ibd.* 20). — My one fear is this — *can you stay her course?* (Dew of the Sea, T. 85). — I just want to know *can I do you a whaleuva favour?* (Babbitt, T. 33).

Nun mischt sich hier auch fremder Einfluſs ein; nicht nur kann diese umgangssprachlich ganz häufige Fügung in unabhängiger Anreihung auch auf die IR eingewirkt haben, es ist für die eigentümliche Gestaltung des indirekten Fragesatzes wohl auch fremder, keltischer Einfluſs anzunehmen. W. E. Collinson hat mich brieflich darauf aufmerksam gemacht, daſs er in einem Beispiele wie: when her friend had asked her *should she send her love* (David Copperfield, E. L. 722) nicht die Intonation der unabhängigen Frage ansetzen würde und begründet das folgendermaſsen: *Celtic* speakers often put the indirect question in that way in accordance with colloquial usage in Welsh and Gaelic. Ich füge den bereits beigebrachten Beispielen[1]) aus Synge, James Joyce und A. J. Ferguson, wo keltischer Einfluſs auf den abhängigen Fragesatz wohl auſser Zweifel steht, noch einige hinzu, wo ebenfalls die Möglichkeit dieser Beeinflussung gegeben ist:

[He] pretends he doesn't know who I am! asks me *can he have my name?* — Then I asked them *would they like me to sing* (The Apple Cart, in The Plays of B. Shaw 1012, 1028) — I'll ask him *will I kill ye* (Grace Rhys, Mary Dominic, T. 242). Diese Form ist nun im Neuenglischen in der abhängigen Frage auſserordentlich häufig: The officer (a colonel of +*my*+ creation) asks me "*Is he to fire back?*" (The Journals of Gordon, T. II/62). — She wants to know *do I really love you* (Shaw, Press Cuttings 37). — The lady asked him *was he come to finish the bust* (Reade, Put yourself in his Place, T. I/188). — So he asked me *would I help him grind saws with his machine on the sly* (ibd. II/220; aber daneben heiſst es: She inquired tenderly why I was so pale). — He asked me *might he walk home with me.* — This gentleman wants to know *is he never to have the last word.* — I am not accustomed to be asked *how dare I* (Shaw, Heartbreak House, T. 79, 137, 149; diese letzte Stelle ist der Reflex eines unmittelbar vorhergehenden "How dare you?"). She wants to know *can you see her.* Oh, you mean *am I disengaged* (ibd. 244). — I wonder *were we so wise to live with the family and save money* (Arrowsmith, T. 129). — They asked me *would I sing* (Mary Barton, T. 93). — They were all asking *what was the matter* (Wodehouse, Mr.

---

[1]) Neuere Sprachen 39, 185.

Mulliner Speaking, T. 216). — He wants to know *is the newspaper man here* (Shaw, The Doctor's Dilemma, T. 208). — He is thereon asked, *Does he assent to the formula?* (Butler, Erewhon, T. L. 187). — His question was drowned by Richard's louder voice asking *was "hog" an Anglo-Saxon word* (Joanna Cannan, High Table, T. 149). — Lennie, who — — — said *did Cartwright think it was April Fool's Day?* (ibd. 150). — Her first question was, *had he got his letter off to Lennie?* (ibd. 224). — And then they'd quarrel and be sulky and make each other's lives miserable for a few days, until Mac decided *what was the use* and never spoke to her about it (John Dos Passos, The 42nd Parallel, T. 112, ähnlich 332; aber streng indirekt 337). Im Dialekt: When I gets back, I asks the missus did she see them packing their boxes, and she says, No (Wodehouse, Love among the Chickens, T. 231).

35. Diese Form der Frage folgt besonders gern in nichtdirekter Redewiedergabe auf eine Aussage oder Frage in der strengen Form der IR. In dem ersten Falle wird ein eigenes einführendes Fragezeitwort erspart; wenn ein Fragesatz in streng IR vorhergeht, so kann es sich auch um Nachlassen der syntaktischen Spannung handeln.

A messenger brought a note from Mrs. Bradshaw — — — And if he did, they were to be sure and let her know, as she had plenty more; *or, was there anything else he would like?* She would gladly make him whatever he fancied (Mrs. Gaskell, Ruth, W. L. 455). — He said he was coming here this evening, *and would I call for him between nine and ten?* (Hugh Walpole, Above the Dark Circus, T. 186). — Ein streng indirekter Fragesatz geht an der folgenden Stelle voraus: And then they begin to argue about whether they they can make more money if they locate in a big city or a town, *and is it better for a young doc to play the good-fellow and lodge game, or join the church and look earnest* (Arrowsmith, T. 27).

Schon Jespersen (*MEG* III 2. 48) hat gesehen, daſs man diese Frageform oft gebraucht, um ein den Fragesatz einleitendes *if* neben einem konditionalen zu vermeiden; auch zur Vermeidung von Konjunktionenhäufung überhaupt findet sich diese Fügung:

Dora — — — when her friend had asked her *should she send her love to me* had only cried (David Copperfield, E. L. 522). — When the missus asked her *should she write to us*, she says Lizzie shook her head (Mrs. Gaskell, Lizzie Leigh, T. 13). — Eine ähnliche Stelle bei Vachell, Dew of the Sea, T. 83.

H. W. Fowler behandelt diese indirekten „abnormalen" Fügungen.[1]) Er erkennt richtig, daſs Sätze wie "Explain

---

[1]) *Dictionary of Modern English Usage* 268.

what are the duties" einen Sonderfall darstellen; in der Reihe: 1. Tell me *how old are you?* 2. He wondered *how old was she?* 3. He doesn't know *how old am I?* 4. *How old am I* is my affair wird nach ihm das Empfinden einer Unregelmäſsigkeit, eines „falschen" Englisch, von 1 bis 4 beträchtlich gesteigert, und er meint, daſs besonders die letzten Fügungen zu verurteilen seien, worin er mit amerikanischen Stilwörterbüchern übereinstimmt, die auch 1—4 verwerfen. Auch Poutsma [1]) findet die von Fowler ausgeschiedenen Sätze von der Art: I can't tell you *what is his name* in Ordnung, sagt aber von anderen, nach ihm nur selten vorkommenden Fällen: *seems improper* und bringt zwei Beispiele, das eine mit zwei Fragesätzen, von denen der zweite die freiere Form annimmt: I asked my mother which of my cousins he was, *and what did she mean by calling him* a *"hero"?* Vergleiche noch G. Wendt, Syntax des heutigen Englisch II, 256 und für den Übergang von strengerer zu freierer Form II, 261, 268 mit Belegen aus E. V. Lucas, Humphrey Ward, B. M. Croker und Thomas Hardy; er weist auch ganz richtig auf die Ersparung des formalen Hauptsatzes hin. E. Kruisinga[2]) behandelt, wie schon erwähnt, als *semi-indirect style* eine etwas andere Erscheinung. Jespersen bringt für die andere Form einer zweiten Frage ein Beispiel aus Defoe bei: I put in questions two or three times of how handsome she was, *and was she really so fine a woman as they talked of*, and the like (*Roxana* 280). Er belegt diese Fügung, die erst seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufiger zu werden scheint, noch aus Dickens, Thackeray, Mrs. Carlyle, Brontë, George Eliot, Mrs. Browning, Hardy, Shaw, Wilde, Galsworthy und sagt von der Intonation: but the rise in tone will generally not be as marked as in a direct question. Vgl. noch: As for instance, when Clarissa said she was really departing with the rich young American, *and should she divorce Jimmy, or was Jimmy going to divorce her?* (D. H. Lawrence, The Woman who rode away, T. 134). Für die zwei Sonderfälle, daſs sich eine solche Frage in freierer Form an

---

[1]) *A Grammar of Late Modern English* [1]I, 266.

[2]) *Handbook* [4]II. 3, § 1922.

eine Aussage oder Frage in streng indirekter Form anschließt, oder daß dadurch zwei aufeinanderstoßende *if* verschiedener Funktion vermieden werden, bringt er Belege aus Dickens, Benson, Hope und Wells. Mit nachdrücklicher Hervorhebung verbunden finde ich diese Frageform in: I wonder *was that why* he strangled her? (Shaw, Heartbreak House).

36. Gerade wegen der Intonation möchte ich nun die bisher behandelten Erscheinungen in der Frage nicht ganz der ER zuzählen.[1]) Es ist ER nur dann anzunehmen, wenn diese Form der Frage ohne vorhergehende nichtdirekte Sätze auftritt oder wenn sie in eine ER mit anderen Fügungen eingebettet ist. Immerhin scheint mir auch ein Übergang denkbar, so im folgenden:

He then showed me the cane and asked me what I thought of that for a tooth? (IR, aber das Fragezeichen fällt auf). *Was it a sharp tooth, hey? Was it a double tooth, hey? had it a deep prong, hey? Did it bite, hey? Did it bite?* At every question he gave me a fleshy cut with it that made me writhe (David Copperfield, 83). Schon die Wiederholung der Frage "Did it bite?" weist auf ER, bei der der Vorlesende unwillkürlich in den lebendigen Ausdruck der als sprechend eingeführten Person hineinkommen muß. Diese Art einer selbständig auftretenden Frage ist in der Wiedergabe von Gesprächen, Selbstgesprächen (auch mit angenommenen Gegenrednern) und von Gedankengängen außerordentlich häufig.

Mr. Bacon said he heard that Mr. Pendennis had a manuscript novel. *What would be his price for it? would he give Bacon the refusal of it?* he would find our house a liberal house (Pendennis). — The colonel said, "*To whose house should he first come but to his brother's?*" (The Newcomes, I/98). — Miss Ethel asked me *several questions* regarding Clive, and also respecting Miss Mackenzie: perhaps her questions were rather downright and imperious, and she patronized me in a manner that would not have given all gentlemen pleasure. *I was Clive's friend, his school-fellow?* (andere Art der Frage!) *had seen him a great deal? known him very well — very well, indeed? Was it true that he had been very thoughtless? very wild? Who told her so?* (Umsetzung einer Gegenfrage auf eine verschwiegene oder angenommene Frage an Ethel "Who told you so?") That was not her question (with a blush). It was not true, and I ought to know? *He was not spoiled? He was very good-natured, generous, told the truth? He loved his profession very much, and had great talent?* (andere Form der Frage in DR: he loves his profession?) Indeed she was very glad. Why +do+ they sneer at his profession? It seemed

[1]) Ich habe hier meine Auffassung seit meinem Salzburger Vortrag 1929 geändert.

to her quite as good as her father's and brother's. *Were artists very dissipated?* (die Stelle geht dann in DR über: The Newcomes I/309; ähnliche Stellen mit Fragen ebenda I/311 mit Dialog, I/435, 437, 504 ganz unvermittelt einsetzend). — She was furious against Madame la Duchesse d'Ivry, and exploded in various companies whenever that lady's name was mentioned. "*Why was she not with her husband? Why was the poor old duke left to his gout, and this woman trailing through the country with her vagabond court of billiard-markers at her heels?* She to call herself Mary Queen of Scots, forsooth (25)! (ebenda I/429). — And so the place they were compelled to take was not to her taste. (Möglicherweise Anfang der ER). At the other extreme, really. *Yet why couldn't Sven do better? Wasn't he a man, and hadn't she married him?* (Anfang des Berichts) She had caught a glimpse of Hollywood now, and regardless of means an immediate way must be found or there would be few sweet smiles for him (Dreiser, A Gallery of Women, T. I/19). — The illuminating comments on the lady's life. *Who was she, any-how?* A gauche, western nobody, that's who she was (22, 25)! The wife of a far-western lumberman, who had money of course, but was as ignorant as a pig! Worse (22), *why was she living here* (!) *in New York without him and he out in the West toiling?* Well, she could tell why! Because Olive Brand was a hard, adventuring grafter — — — She was a social loafer and wastrel really — — — and nothing more and nothing less! God! Posing as having refinement. She (direkt "I") would tell the world! Money, money, money! A big apartment on Riverside Drive! A car! / Then one day my telephone bell rang, and a cooing female voice greeted me. *Had she interrupted me? Would I forgive her, please (29)?* This was Olive Brand speaking (das ist nicht Bemerkung des Erzählers, sondern die Vorstellung im Telephon: "This is Mrs. Brand speaking"!) Did I remember? (I did.) — — — She had asked others to bring me, but they had failed. Hence this intrusion. *Would I come this* (!) *evening to dinner with her? No? Why would I make myself so difficult?* However, she understood (14; Th. Dreiser, A Gallery of Women, T. I/51). — Then he made suggestions. *Why leave for good?* If she wanted to go to New York, all right, he would let her — — — provided that when the time was up (two years she had said) — — she would agree to return and try him and his world once more. — — — *And just once in a while, would she let him look her up in New York, just to say hello?* (ebenda I/69, vgl. noch I/22). — She revisited that institution, explaining on her arival that she — — — naturally was very curious as to the condition of the old place and had come merely to look it over. *Might she?* She would just walk about (ebenda, II/26). — The fact that because of this exchange another's life might be endangered had come to mean nothing to Regina. Life! Bunk! (25) *What about her own life? Did anyone care for that?* (II/27). Frage in Gedanken: "And Daisy shall wash yours out for you to-morrow. No time at all it won't take her, just to wash them out." *Why did washing them out sound easier and quicker than washing them?* It always did, Daisy thought (Keeping up Appearances, T. 65). — Mr. Guilfogle sagt Mr. Wrenn, daſs er ihm seinen früheren Posten nicht wieder geben kann, da sein Nachfolger Mr. Jake recht brav arbeitet: Not one

word concerning Mr. Jake's excellence did Mr. Wrenn hear. / *Not get the job back?* He sat down and stammered: / Gee! I hadn't thought of that (Our Mr. Wrenn, T. 171).

Einige Sonderformen der Frage in ER sind an den vorstehenden Beispielen schon deutlich geworden, so die Frage in Gestalt eines Aussagesatzes und die Frage mit Infinitiv. Fragebruchstücke finden sich in den folgenden Belegen:

And Bony asked *what about the old party*, nevertheless. — His wife Maisie says *why not?* (Joseph Vance, II/172, 228). — Auch das Frageanhängsel, das unserem „nicht wahr" entspricht, kommt natürlich in ER vor: He put forward claims of a very different character. Countess Natalie, the Russian, would be furious if she did not receive at least the third prize. *Then Fräulein Krantz, niece of the hotel proprietor, could scarcely be passed over, could she?* — (W. B. Maxwell, Himself and Mr. Raikes, 113). — Es dürfte wenige Schriftsteller der Zeit seit 1850 geben, in denen die echte Form der erlebten Frage nicht zu belegen ist.

37. Auch die Wörter *yes, no* können in streng IR nicht vorkommen.

Sie werden ersetzt: He then called to Joseph, asking him, "if he had not seen the light?" Joseph answered, "*he had*". — He — — — asked him if he had enough? To which the other answered *he had* (Fielding, Joseph Andrews, E. L. 203, 337).

Auch "he answered in the affirmative" ("negative", ebenda 276) ist eine Umsetzung. "Does this (bus) go to Rosebery Avenue?" she asked the conductor. The conductor answered *that it did* (Bennett, Elsie and the Child, T. 64).

Zweifelhaft sind Fälle, in denen man ein "he said no, he couldn't" als eine Aneinanderreihung von zwei ungleichen Gliedern auffassen könnte, wie in "after breakfast, and we had finished packing"; es hängt hier auch von der im Druck meist nicht erkenntlichen Pausensetzung die Beurteilung ab.

Zweifellos eine Mischform ist die Fügung "he said (,) no, that he couldn't", die ich bei Fielding und Dickens finde:

Adams immediately told him, "No; that he was a traveller (Joseph Andrews, E. L. 133). — Dora's saying, No, that she must carry him, or he'll think she don't like him any more (David Copperfield, 593). — Fielding hat ein verstärkendes "no" frei: Nor would she, trust anybody; no, not her own father (177). — Doch kommt auch schon im 18. Jahrhundert "yes" in freier Stellung vor: To which the host answered, "Yes, he was no atheist (94). — No, indeed! with a haughty toss, was my sister's reply — It would be strange if she had, after the denial she had given him. — Dorcas consulted the old wretch about obeying her: O yes, by all means: for Mr. Lovelace knew how to come at her at any time. — I did — but thought

it to be a feigned or love-name, said Miss Rawlins. — — — No — It was her real name, I said (Clarissa Harlowe, T. I/14; III/12, 72).

Das kommt schon bei Chaucer vor:

Sone after this, she gan to him to roune, And asked him if Troilus were there? He swor hir 'nay, for he was out of toune'. — And finally she wroot and seyde him thanne, She wolde come, ye / But she niste whanne (Troilus III/568ff., V/1427f.).

They asked Leonard if they could see me. The child said 'Yes! if I could leave the damsons (Ruth). — I thanked him and said, No; but would he take no dinner himself? — I told her yes, because it was so like herself (David Copperfield, 388, 215). — "Now you and I will be close friends", he said earnestly. — — — We'll keep in close touch. Is that a bargain?" / Yes, she said, a splendid bargain for *her* (!). "God bless you, Oswald, I mean it" (W. B. Maxwell, Himself and Mr. Raikes, 159). — "You've heard the news?" I said to him. "About Japan?" he asked. *No, he had not heard* (Bennett, Paris Nights, T. 141).

Auch das *yes* bei Selbstbesinnung oder als Antwort auf die nicht ausgesprochene Frage eines anderen findet sich in ER:

He gave him a squeeze of the hand and was very glad (40) to make the acquaintance of Mr. —; oh, yes, Mr. Harding; he had not exactly caught the name (Trollope, Barchester Towers). — [He] entered an office on his left. There he was instantly recognised. Yes, Mr. Lentz was in and of course he would see Mr. Bradier at once (Hergesheimer, Tampico, T. 41). — Eigentümlich ist die Fügung "he said that, yes, he had — — —" (Belloc-Lowndes, Bread of Deceit, T. 57, 71, 175, 282).

38. Vor allem infolge der Ausgestaltung der Frage und der Verwendung von *yes*, *no* in ER ist nun auch ein Dialog in ER möglich.

She asked her, if she would have bread and butter with her tea? / "No. She could not eat." / They had very good biscuits. / "As she pleased. / (Clarissa Harlowe, III/42). — She asked, if he thought I had hopes of prevailing on her to go back to town? / He was sure I had not. / Was he really of opinion that Lady Betty would pay her a visit? / He had no doubt of it (140). — The lady's seeming plumpness was owing to a dropsical disorder, and to the round posture she lay in — +*very likely, truly*+. Her appearing to him to be shorter, he might have observed was owing to her drawing her feet up, from pain, and because the couch was too short, she supposed — +*Adso, he did not think of that*+. Her rosy colour was owing to her grief and head-ache — +*ay, that might very well be*+ — but he was highly pleased that he had given the letter into Miss Harriet's own hand, as he should tell Miss Howe. Das ist Gespräch zwischen einem Dienstmädchen und dem Boten, dem weisgemacht werden soll, dafs Clarissa, die er gar nicht gesprochen hat, ihre Gestalt etwas geändert hat (Clarissa Harlowe, III/161; auf derselben Seite steht ein Dialog mit Absätzen). —

He rubbed his eyes, and looked round him wildly. *Where was he? On board of a Portuguese ship, bound to Lisbon. How came he there? He had been taken senseless from a wreck drifting about the ocean* (W. Irving, Chronicles of Wolfert's Roost, T. 362). — Did I go to school? *No, I didn't.* Did I know how to read? *Yes, I did. Father said I was a regular dab at it.* Who taught me? *Why, mother, o' coorse! She could read beautiful.* What books did I read? *The Boyble, and Mr. Capstick's Tracts, and Robinson Crusoe.* Which did I like best? *The Boyble and Robinson Crusoe.* And of these two last which did I like best? I demurred (Joseph Vance, T. I/64). — I said that I hadn't seen him since the day or two before, when he he'd rushed in here for two or three minutes and rushed out again. What had he come here for? *He'd come to borrow money.* Had I lent him any? *No, I had'nt.* He then broke into an extraordinary soliloquy; I can't give you any idea of it except that the Deity figured in it a great deal, that he was betrayed by his children, that "They" were all after him, but that he'd be up to them yet and give them a knock or two, that God was trying to tear him away from the one spot of ground that was his, but that every stick and stone, every river and tree and hill would resist God's efforts, that the moon was in a new quarter, and that his home was crumbling about him (Farthing Hall 149).

Auch ein Selbstdialog kann in ER geführt werden: But Mr. Spenlow argued the matter with me. He said, Look at the world (28), there was good and evil in that; look at the ecclesiastical law, there was good and evil in +that.+ It was all part of a system — — — Mr. Spenlow — — — then argued the question with me as he had argued the other. He said, what was it after all? It was a question of feeling. If the public felt that their wills were in safe keeping, and took it for granted that the office was not to be made better, who was the worse for it? Nobody. Who was the better for it? All the sinecurists. Very well. Then the good predominated (David Copperfield, 449).

39. Die ER kann (vgl. Funke, a. a. O. 457ff.) mit oder ohne Einleitung oder Umklammerung vorkommen; dabei ist die Einleitung sehr oft nicht ein Verb, sondern nur ein leichter adverbialer Hinweis auf den Übergang zu Redewiedergabe. Manchmal wird mit überflüssiger Deutlichkeit der Beginn der ER durch Anführungszeichen angezeigt:

But it is at the apparently hopeless stage of quarrels that the turn comes — — — They made it up. Victor had "*been a brute, oughtn't to have spoken in that tone to his own little girl! It showed how jealous and how keen he was, simply couldn't bear the thought of anyone else looking at his own darling. Very sorry* (*40*) *he'd been such a beast; forgive him, Ripple* (*28*) . . ." / Ripple, too, *was sorry* (40; B. Ruck, The Dancing Star, T. 191). — Mit mehr Berechtigung bei einem ziemlich unvermittelten Übergange zu ER: The captains and the kings had departed from Snooks' before he entered it, for he was not of "*that catch-penny crew, now paid off, no, sir; fellows who*

turned their tails on the land the moment the war was over. Pah!" (The White Monkey, T. 9). — Mit schlagwortartiger Aufzählung der Gesprächsthemen oder mit Verwendung von typographischen Mitteln wird der Bericht unmerklich in ER übergeleitet: Then investments bulked heavy *in their talk* (!), and other people's incomes, and the merits of various stocks and shares; also the financial shrewdness of Mrs. Cheyne; — — — Romola Cheyne, it appeared, had made a big scoop in rubber last week — but some veiled sneers accompanied this subject, for how could Romola fail, it was asked, with such sources of information at her disposal? Dear Romola: what a clever woman. And never malicious, said someone. No, said someone else; too clever to be malicious. Then they passed on to other house-parties, and Anquetil learnt how poor Constance had made the +*gaffe*+ of her life, by inviting S. and V. together — — — And would Constance's girl marry young Ambermere? she would be a fool if she refused him (V. Sackville-West, The Edwardians, T. 14). — Jimmy was now thirty-five, and this point, to nestle or be nestled, was the emotional crux and turning-point. / He imagined to himself some really +*womanly*+ woman, to whom he should be +*only*+ fine and strong" (Redenachhall), and not for one moment "the poor little man". *Why not some simple uneducated girl, some Tess of the D'Urbervilles, some wistful Gretchen, some humble Ruth gleaning an aftermath? Why not? Surely the world was full of such! /* The trouble was he never met them. He only met sophisticated women. He really never had a chance of meeting "real" people. (Übergang zu Gedanken in DR). So few of us ever do. (D. H. Lawrence, The Woman who rode away, T. 133).

40. Bei der Einleitung der ER findet nun eine Verkürzung statt, die an das im Abschnitt 14 Behandelte erinnert.

As Jane curtsied, hoping that I was well I observed my aunt's visage lengthen very much (Copperfield 322). In regelrecht IR heifst das: I said to him I hoped Mrs. Steerforth and Miss Dartle were well (ibd. 304). — My uncle said he was very sorry he had forgotten (Joyce, Dubliners 34). — Oder es wird in IR eine andere Wendung gebraucht: The manager for the production was foolish enough articulately to hope that he would like the show. — In return Mr. Ipple expressed the hope that Mr. Brick was restored to health (Elsie and the Child, 219, 233). Vgl. noch Three Men in a Boat, 205. Mit einer vom OED nur bei *wonder* angedeuteten Bedeutungsverschiebung wird also mit derartigen Verben, wie *hope, suppose, wonder, be grateful (glad, sorry)* u. ä. nicht eine Gemütsstimmung, sondern der Beginn einer Redewiedergabe angezeigt, die wegen der Unmittelbarkeit des Einsetzens wohl als ER zu bezeichnen ist. Miss Mills was very glad to see me, and very sorry her papa was not at home: though I thought we all bore that with fortitude. (Die Fortsetzung: Miss Mills was conversational for a few minutes beweist, dafs es sich hier um Rede handelt; David Copperfield 455). — Mrs. Mercers stood up to go: she was sorry she couldn't wait any longer, but it was

after eight o'clock and she didn't like to be out late, as the night air was bad for her (James Joyce, Dubliners, T. L. 34). — Shamdas stopped him, saying — — — "You wish some day to make a fortune, I suppose?" Manilal supposed so too, but that was for the future (Marmaduke Pickthall, The Quest). — Helen sighed; she supposed the major knew best. Mr. Foker had been very kind in the wretched business with Miss Costigan, certainly, and she was grateful to him (Pendennis I/181). — Helen was still lingering on the lawn waiting until the boy came back — she put his hair off his forehead and kissed it fondly. She was afraid he had been drinking too much wine. Why had Mr. Smirke gone away without any tea? (ebenda I/194). — My aunt was surprised and hoped it was not some Freemason affair. — I watched my master's face pass from amiability to sternness; he hoped I was not beginning to idle (Dubliners 32). — Postcards from Joe — — — a few lines hoping she was well and liked her job, never a word about himself (The 42nd Parallel, 147). — Sonderfälle sind: He was sorry, said so, and I accepted his apology (B. M. Hastings, The Once-a-year Cricketer). — It was an old man with a beard asked me to deliver the message. Was coming (= Said he was coming) with it himself, but his feet were painful (Barry Pain, The Model Man). In allen möglichen Formen ist auch *wonder* zu belegen: Janey looked at a newspaper and wondered (= *said she wondered*) if it was to-day's (Joseph Vance, II/36). — "Is the doctor back?" / No, he wasn't — — — We never-minded, and went into the library (ebenda II/62).

41. Eine eigentümliche Verwendung der ER besonders zur Wiedergabe von Gedanken nimmt in der neueren Literatur sehr stark zu. Der Autor bringt die Exposition oder den Fortgang der Handlung nicht in eigenem Bericht, sondern in einer Mischform; die Erzählung wird immer wieder von Reflexionen einer Person unterbrochen, oder es wird die Handlung im Reflex der Gedanken einer der Personen so gegeben, daſs die Erzählung des Autors, sofern sie überhaupt vorhanden ist, mit der Gedankenwiedergabe in ER zu einem schwer nach seinen Bestandteilen zu sondernden Gesamtbilde zusammenflieſst. In Galsworthys *The First and the Last* ist der erste Typ zunächst deutlich; Zeit, Ort und die eine der handelnden Personen werden vom Dichter beschrieben; dann aber geht die Schilderung unmerklich in die Gedanken Keith Darrants über:

He seldom thought of his work while he sat there, throwing off with practised ease the strain of that long attention to the multiple threads of argument and evidence to be disentangled — work profoundly interesting, as a rule, to his clear intellect, trained to almost instinctive rejection of all but the essential, to selection of what was legally vital out of the mass

of confused tactical and human detail presented to his scrutiny; yet sometimes tedious and wearing. As for instance, to-day, when he had suspected his client of perjury, and was almost convinced that he must throw up his brief. He had disliked the weak-looking, white-faced fellow from the first, and his nervous, shifty answers, his prominent startled eyes — a type too common in these days days of canting tolerations and weak humanitarianism; *no good. no good!* / Of the three books he had taken down, a volume of Voltaire — *curious fascination that Frenchman had, for all his destructive irony!* — a volume of Burton's travels, and Stevenson's "New Arabian Nights", he had pitched upon the last. He felt, that evening, the want of something sedative, a desire to rest from thought of any kind. The court had been crowded, stuffy; the air, as he walked home, soft, sou'westerly, charged with moisture, no quality of vigour in it; he felt relaxed, tired, even nervy, and for once the loneliness of his house seemed strange and comfortless. / Lowering the lamp, he turned his face towards the fire. *Perhaps he would get a sleep before that boring dinner at the Tellason's.* He wished it were vacation, and Maisie back from school. A widower for many years, he had lost the habit of a woman about him; yet to-night he had a positive yearning for the society of his little daughter, with her quick ways, and bright, dark eyes. *Curious what perpetual need of a woman some men had! His brother Laurence — wasted — all through women — atrophy of will power! A man on the edge of things; living from hand to mouth; his gifts all down at heel! One would have thought the Scottish strain might have saved him; and yet, when a Scotsman did begin to go downhill, who could go faster? Curious that their mother's blood should have worked so differently in her two sons. He himself had always felt he owed all his success to it.* So wird hier in ER der zweite Bruder eingeführt; so wird im weiteren Keiths Anhänglichkeit an seinen Bruder geschildert, den er trotz aller seiner Schwächen nicht fallen läfst; Laurences Gedanken, wie er an den Ort der Tat zurückkehrt. Keiths Überlegung, wie er seinen Bruder retten kann, das alles wird in einer nicht immer klar zu scheidenden Mischung von Erzählung des Dichters und ER gegeben und treibt das Geschehen weiter.

Ganz ähnlich gebraucht Rose Macaulay in *Told by an Idiot* diese Form der Darstellung. Das erste Kapitel berichtet, dafs Papa wieder einmal einen neuen Glauben gefunden hat. Das zweite Kapitel, "Mamma and her Children" (T. 17—22), zeigt dieselbe Mischung von Erzählung und Gedanken Mammas in ER. Zuerst haben wir einen Bericht von 7 Zeilen (Mamma — — — watched them all, der Ausgangspunkt für die Einführung ihrer Gedanken). Nun folgt ER: Pretty Vicky. She loved gaiety and parties and comfort so much, it was a shame to cut down her dress allowance, as would be necessary. Perhaps Vicky would get engaged very soon, though, to one of her aesthetic or worldly young men. Vicky was not one of these sexless, intellectual girls, like Rome, with her indiffernce, or Stanley, with her funny talk of platonic friendships. To Vicky a young man +*was*+ a young man, and no platonics about it. Nun folgt eine mit "Sometimes Mamma was afraid" eingeleitete IR, die von einem Berichte (zusammen 33 Zeilen)

abgelöst wird. Nun setzen wieder die Gedanken Mammas ein, veranlaſst durch den Blick auf den elegant ausgestatteten Raum: They had made the vicarage so pretty, it would be hard to leave it for a dingy London house. It was a pity (though hardly surprising) that the Anglican church could find no place for Aubrey during the intervals when he could not say the creed. Aubrey was so modern. Mrs. Garden's father, also a clergyman, believed in the Established Church and the Bible, and agreed with the writer of the book of Genesis (damit setzt wieder ein Bericht von höchstens 8 Zeilen ein, an den sich wieder Gedanken der Mrs. Garden schlieſsen): After all, the scriptures $^{+}$*were*$^{+}$ written (and even marginally annotated — das sieht wie ein satirischer Zusatz der Erzählerin aus) for our learning . . . But Mrs. Garden's papa had begun being a clergyman when religion had been more settled, before Darwin and Spencer had revolutionised science (wieder möglicherweise Zusatz der Erzählerin). You didn't expect a modern Oxford man like Aubrey to be an Early Victorian clergyman. / Maurice on the Liberty sofa snorted suddenly over what he was reading, and mamma smiled at him. (Überleitung in Berichtsform zu einem neuen Objekt der Betrachtungen Mammas). The dear, perverse, violent boy! He was always disagreeing with every one (beachte die progressive Form). Nun folgt eine Beschreibung von Maurice (5 Zeilen lang). Auch die folgenden 11 Zeilen sind reine Beschreibung, aber der letzte Satz dieser Beschreibung leitet wieder zu den Gedanken Mammas über: Little Stanley, with her round childish face above the white ruching, her big forehead and blunt little nose, and deep, ardent, grave blue eyes. What a child she was for enthusiasms and ideas and headlong plans! And her talk about platonic friendships and women's rights and social revolution and bringing beauty into common life. The New Girl. If Vicky was one kind of the new girl (Zwischenbemerkung der Erzählerin: which may be doubted) Stanley was another, even newer . . . Es folgen wieder vier Zeilen Bericht, dann Fragen in den Gedanken Mrs. Garden's, unterbrochen von Zwischenbemerkungen der Erzählerin, wobei manchmal in diese Zwischenbemerkungen die Unklarheit eindringt, wieweit es sich um Gedanken, wieweit um Bemerkungen der Erzählerin handelt; doch sind die beiden in folgendem Falle so ziemlich abzuheben: According to Mrs. Garden's papa, these had been the same young women, but in the late seventies one wasn't, fortunately (!), obliged to believe the worst immoralities of the old testament, wo das "but" wohl einen Zusatz der Erzählerin einleitet, wenn das folgende auch wegen des "fortunately" den Gedanken der Mrs. Garden zugehören könnte. Es folgen 26 Zeilen reinen Berichts, obwohl man die letzten 14 Zeilen auch als Gedanken der Mrs. Garden ansehen könnte. Aber im weiteren handelt es sich wieder um Gedanken der Mrs. Garden, von zwei Bemerkungen der Erzählerin unterbrochen, die in Klammern gesetzt sind. Eine erzählende ziemlich kurze Bemerkung (Then mamma's eyes rested on her chubby, beautiful baby, Una, lolling on the hearthrug, one lightbrown pigtail over each shoulder, reading, with calm and lovely blue eyes, some dreadful rubbish in the *Boy's Own Paper*, her cheek bulged out with a lump of toffee) leitet zum nächsten Kinde über, das uns durch die Gedanken der Mrs.

Garden in ER beschrieben wird, die dann sich noch mit dem nächsten Kinde, Rome, beschäftigen, worauf die Erzählerin mit einigen Bemerkungen zur Charakterisierung Romes das Kapitel beschliefst.

Von diesem Stilmittel und von vielen anderen Verwendungen der ER macht besonders Arnold Bennett, wie schon A. Eichler[1]) andeutet, im *Lord Raingo* reichlich Gebrauch. Mit der ER ist erst Lord Raingo die beherrschende Person des Buchs geworden, das nach ihm genannt ist; denn was wir über Sam Raingos Jugend, Aufstieg, leergewordene Ehe, Seitensprung, Kampf mit seinen Ministerkollegen, über die merkwürdige Art, wie man in England Politik treibt (vgl. Kiplings *The Puzzlers*), endlich über sein kompositionell wohl zu breit angelegtes Dahinsterben, über seinen Sohn und dessen Wandlung erfahren, das erzählt zum allergröfsten Teile nicht Bennett, sondern er läfst es uns in den Gedanken seines Helden, die in Form der ER erscheinen, miterleben. So finden wir auch bei ihm die eigentümliche Mischung von Bericht und Gedanken in ER:

The transient thought of the young mysterious girl living, pulsating, under the same roof with his gross, ageing self, yet millions of miles away, refined his gloom. For he was now all gloom. The buoyancy induced by the doctor's pronouncement had left him. *The doctor had good reason to speak smoothly, and no reason whatever to tell the truth. The doctor was a simpleton, and how should a simpleton's views override those of the wisest men in Harley Street? And in what manner could a weak heart make the doctor into a heart-specialist? Absurd! Absurd!* Mr. Raingo, the realist, had been womanish enough to believe something for a few minutes because he wanted to believe it! (T. I/17). Man kann bei dem letzten Satze auch daran denken, dafs es sich um eine Umsetzung von "I, the realist" handelt, doch leitet diese schillernde Stelle zu reiner Erzählung über. Ähnlich geht I/40 beim Beginne eines neuen Kapitels die Handlung in jener Mischung von Bericht des Schriftstellers und Gedanken Raingos in ER weiter, aus der die einzelnen Elemente nicht leicht abzusondern sind: *THERE he was,* the offspring of the Scotch father and the Irish mother; the boy (!) upon whose front teeth Sam had once bruised his knuckles in Eccles, Manchester; *the man who for years had treated him with such curt, negligent, offensive condescension at their chance meetings in and about the House!* Hier sieht "the offspring, etc." wie eine für den Leser nötige Zwischenbemerkung des Autors aus; "the boy, etc." ist nicht klarzustellen, es kann ebensogut eine in dem Augenblicke gedachte Jugenderinnerung Raingos wie eine Bemerkung des Dichters sein; wir haben ja schon früher gehört, dafs Andrew Clyth und Raingo

---

[1]) Beiblatt 39, 142.

Jugendfreunde sind, aber das kann eine nochmalige Ausschmückung des Dichters sein. Sicher ist dagegen der Schlufs dieser Stelle eine Wiedergabe von Gedanken Raingos in ER, denn es beschäftigt Raingo die Frage: „Was kann Andrew Clyth, der mich in meiner früheren politischen Laufbahn nie unserer alten Freundschaft entsprechend gefördert hat, nun von mir wollen?“ Das weitere sind eindeutig Gedanken Raingos, bis man S. 45, Z. 1 das Gefühl hat, dafs die Beschreibung des Prime Minister: in a black velvet jacket, etc. für den Leser da ist und nicht den Gedanken Raingos entspringt. Dann kommen Raingos Gedanken von den Jugenderinnerungen (And Sam could see clearly in him the Eccles schoolboy . . .) auf die Gegenwart: *And he wanted something from Sam that only Sam could give!* — So werden S. 83/4 wohl schon mit einer Dehnung des in ER Möglichen die Teilnehmer einer ministeriellen Beratung in den Gedanken Sams geschildert; von der Erzählung leitet Bennett zu der Geschichte dieser Personen, wie er sie sich in Raingos Gedanken abspiegeln läfst, mit der Bemerkung über: And Sam's mind was suddenly filled with visions of the dazzling, dramatic annals of the careers around him. Insgesamt findet sich diese Mischung von Erzählung und Gedankenwiedergabe in ER im ersten Bande an 12 Stellen, von denen einige recht lang sind. Noch mehr fällt diese Mischung im zweiten Bande auf, so etwa T. II/167: His cough had earlier been strangely easier; but now he coughed and coughed, and the effort seemed to lacerate his throat. Not a sign from the nurse. — Raingo sieht die Nurse im Gebete knien. — For an instant he forgot his woe in a sort of intimidated shock. She was communing with the skies. She had her secret life, and he had overseen it, he was spying on it. She possessed what he could never posses, faith; she was engaged on that which he never could engage in. Could she be praying for him? Did she include prayer in her solemn duties? Had Delphine prayed before she threw herself from the cliff? — Vgl. besonders noch die Stellen II/95, 130—133, 134, 150/1, 152, 161, 166/7, wo überall die Mischung von Gedanken in ER und Bericht zu finden ist. Von den übrigen Feinheiten in Band II verweise ich besonders auf S. 70ff., wo Raingos Rede und die Gedanken, die er sich während des Sprechens macht, ineinander verwoben sind, die Gedanken in ER, die Rede meist indirekt, aber an einigen Stellen auch direkt, am Anfange der Rede auch zweimal Gedanken in DR. Um von der Bedeutung der ER im I. Bande eine Vorstellung zu geben, führe ich nur ziffermäfsig die Gedanken in ER an: 53 Stellen, davon manche über mehr als eine Seite sich erstreckend; Gedanken in DR treten demgegenüber nur etwa sechsmal auf. Gedanken in ER werden vom Gespräch in DR 17 mal unterbrochen; Gedanken in ER als Begleitung einer angehörten Rede finden sich zweimal: Captain Heddle was raised into bliss. / "One of these days", said Raingo. / "Any time. Now. I'm at your service. An honour, I assure you". *(Why did people always go on in this style?)* "I could call round to-morrow (10). — Zweimal schiebt sich zwischen Gedanken und Gespräch in DR eine Gedankenwiedergabe in ER ein: He thought: / Somebody has gone mad in this room. Is it me? Here we are in the worst period of the worst war in history, and — and — —!" / No, he could not even continue to himself. Mr. Trumbull's

own private war was too fantastically absurd to be discussed. / "But do you really think — —" he stammered (156, 200). Nur zweimal kommt ER als Bestandteil eines Dialogs vor; der Kniff, in DR das zu geben, was man sich denkt, aber nicht sagen will, wird viermal angewendet; geradezu eine Überschichtung von Gedanken in ER zeigt sich S. 225, wo die halbgeformten Gedanken einer neuen Ehe vom Dichter zurückgeschraubt werden, der erst S. 251 eine gröſsere Annäherung an dieses Zukunftsbild als zulässig erklärt. Freilich wäre es vergeblich, in dem bunten Wechsel überall stilistisch-technische Feinheiten zu sehen, manchmal ist es einfach das Bedürfnis nach Abwechslung in der sprachlichen Form, das den Dichter zur Anwendung der einen oder der anderen Redewiedergabe veranlaſst.

42. Um die zeitliche Verbreitung der ER festzustellen, habe ich im allgemeinen dichterische Quellen aus neuerer Zeit nicht herangezogen. Doch ist sie in gebundener Rede nicht selten.

There are as mad, abandoned critics too. The bookful blockhead, ignorantly read, With loads of learned lumber in his head, With his own tongue still edifies his ears, And always listening to himself appears. *All books he reads, and all he reads assails, From Dryden's Fables down to Durfey's Tales:* With him (man könnte schon das "all books he reads" als ER fassen, aber das darauffolgende läſst das nicht gut möglich erscheinen; zweifellos aber beginnt jetzt, mit "with him", das eine Art Redeeinleitung ist, die ER) *most authors steal their works, or buy; Garth did not write his own Dispensary.* Name a new play, *and he's the poet's friend, Nay, show'd his faults — but when would poets mend?* No place so sacred from such fops is barred (Pope, Essay on Criticism, III/611 ff.).

Tennyson verwendet ER im *Enoch Arden*[1]):

And while he pray'd, the master of that ship
Enoch had served in, hearing his mischance,
Came, for he knew the man and valued him,
Reporting of his vessel China-bound[2])
And wanting yet a boatswain. *Would he go?*
There yet were many weeks before she sail'd,
Sail'd from this port. Would Enoch have the place?
And Enoch all at once assented to it. —

Then Enoch lay long-pondering on his plans;
To sell the boat — *and yet he loved her well —*
How many a rough sea had he weathered in her!
He knew her, as a horseman knows his horse —
And yet to sell her — then with what she brought
Buy goods and stores — set Annie forth in trade

---

[1]) Dyboski, *Sprache und Stil Tennysons* erwähnt nichts davon.
[2]) Nach Dyboski eine merkwürdige Verkürzung.

With all that seamen needed or their wives
So might she keep the house while she was gone.
Should he not trade himself out yonder? go
This voyage more than once? yea twice or thrice —
As oft as needed — last, returning rich,
Become the master of a larger craft,
With fuller profits lead an easier life.

He laugh'd, and yielded readily to their wish,
For was not Annie with them? and they went.

But she — she put him off —
So much to look to — such a change — a month —
Give her a month — she knew that she was bound —
A month — no more.

Hingegen kann an der folgenden Stelle der Einschub auch Reflexion des Erzählers sein:

There Enoch spoke no word to anyone,
But homeward — home — *what home? had he a home?*
(Poetical Works of Alfred Lord Tennyson,
Globe Edition 126, 127, 130, 132, 135).

ER tritt auch in Austin Dobson's *Ballad of 'Beau Brocade'* auf:

Highwayman's manners no less polite,
Hoped (40) that their coppers (returned) were right; —
Sorry (40) to find the company poor,
Hoped next time they would travel with more; —
Plucked them all at his ease, in short: —
Such was the '*Plymouth's Fly*' report.

Ensign (of Braggs) made a terrible clangour
But for the ladies had drawn his hanger!

Devonshire Dolly, plump and red,
Spoke from the gallery overhead; —
Spoke out boldly, staring hard: —
'Why didn't you shoot then, George the Guard?'
Portly John grew pale and red,
(John was afraid of her, people said;)
Gasped that 'DOLLY was surely cracked',
(John was afraid of her — that's a fact!)
George the Guard grew red and pale,
Slowly finished his quart of ale: —
'Shoot? Why — Rabbit him! — didn't he shoot?'
Muttered — 'The Baggage was far too 'cute!'
'Shoot? Why he'd flashed the pan in his eye!'
Muttered — 'She'd pay for it by and by!'
Further than this made no reply (Lines 45—50, 57/8, 61—76).

43. Im übrigen zeigen sich bis 1700/50 nur sehr vereinzelte Spuren von ER im älteren Englischen.[1] Was im Mittelenglischen an Fällen von ER vorhanden ist, macht mehr den Eindruck freierer Umsetzung, ist also mehr sprachlicher als literarischer Art; im Frühneuenglischen ist dann der Monolog Mittel auch des Ausdrucks von eigentlich Gedachtem und damit fehlt ein Bedürfnis nach ER. Auch die Tagebuch- und Briefliteratur des 16. und 17. Jahrhunderts (besonders Pepys, Evelyn, Dorothy Osborne, Swift) bot nichts. Bei Richardson ist die ER schon ziemlich stark entwickelt; aber sie dient nur der Wiedergabe von Rede; daſs sie im Briefroman ihren Platz hat, darauf weist das Vorwort und manche Stelle im späteren (so III/190). Bei Fielding und Sterne ist sie noch sehr wenig vertreten. Scott und Jane Austen zeigen sie schon reich entwickelt, und im 19. Jahrhundert wird sie voll durchgebildet, wobei manchmal auch fremder (französischer) Einfluſs möglich ist, so bei Galsworthy, der ja mit der französischen Literatur sehr vertraut ist (*Six Novelists in Profile*), und bei Bennett, dessen Abgötter eine Zeitlang Maupassant und die Brüder de Goncourt waren (*The Thrut about an Author*, T. 57).

Auffallend spärlichen Gebrauch von ER macht Rudyard Kipling. Sowohl in den Kurzgeschichten wie in den Romanen finden sich ganz wenige Stellen in ER, so z. B. wird in *The Light that Failed* die ER nur an 8 Stellen zur Wiedergabe von Gedanken verwendet, viel häufiger ist DR. Ebenso selten ist ER im *Kim*, es sind höchstens Gedankensplitter, die in ER auftauchen. Höheren Zwecken wird ER bei Kipling kaum dienstbar gemacht. Und das stimmt zur Art des Dichters, dem seine eigenen Landsleute vorwerfen, daſs er kein guter Psychologe ist: His psychology is never subtle, and he succeds best with primitive peoples, children, and the coarser specimens of civilized humanity — — — His colours are glaring; his psychology is superficial; his characters do not develop.[2] Auch wenn man dieser Aufzählung der ihm am

---

[1]) Für die altnordische Dichtung macht H. Hempel ER wahrscheinlich; aber im Altenglischen ist mir nichts derartiges untergekommen.

[2]) Cunliffe, *English Literature during the Last Half-Century* 175.

besten gelingenden Gestalten noch den sittlich hochstehenden, aber ganz unkomplizierten Tatmenschen hinzugesellt[1]) und mit Leon Kellner[2]) in der liebevollen Schilderung gerade dieser Typen einen auch wertenden Zug der Weltanschauung des Dichters sieht, auf keinen Fall bleibt Platz für besonders viel Psychologie.

In der amerikanischen Literatur ist heute die ER genau so entwickelt wie in der englischen; aber da sich z. B. im *Sketch Book* und *The Chronicles of Wolfert's Roost* nur der eine im vorstehenden gebrachte Beleg findet, bleibt das zeitliche Einsetzen der ER in der amerikanischen Literatur, das jedenfalls später fällt, noch genauer zu untersuchen, auch auf allfällige fremde Einflüsse, d. h. englische und französische, hin. In methodischer Beziehung darf ich wohl den Wunsch aussprechen, dafs das treffliche Beispiel Frida Gampers in Untersuchungen über die Sprache einzelner Dichter allgemein Nachahmung finden möge.

---

[1]) Cottar. *I've only run once across one of his muster before — — — just the same hard-trained, athletic-sports build of animal,* sagt Kipling selbst.

[2]) *Die e. Lit. i. Zeitalter d. K. Victoria* [1]595.

Graz. Fritz Karpf †.

Der vorstehende erste Beitrag des verdienten Syntaxforschers zu unserer Zs. wird der letzte bleiben. Am 8. Juni 1932 erlag Fritz Karpf, kaum 45 Jahre alt, einem schweren Leiden, das er sich im Weltkrieg zugezogen hatte. Ehre seinem Andenken!

Die Korrektur las der Herausgeber. H. M. F.

DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER EDWARD-BALLADE.[1]

Literatur: Archer Taylor, *'Edward' and 'Sven i Rosengård'*. A Study in the Dissemination of a Ballad. Chicago, Illinois 1931 = Taylor.[2]) — Archer Taylor, *The Texts of 'Edward' in Percy's Reliques and Motherwell's Minstrelsy*: Modern Language Notes 45 (1930), 225—27 = Taylor *E-B und E-A*. — E. Schmidt. — Robert Chambers, *The Romantic Scottish Ballads: Their Epoch and Authorship*. Edinburgh Papers. London, Edinb. 1859. = Robert Chambers.

Die benutzten Ausgaben und die allgemeine Literatur über die Volksballade finden sich im Literaturnachweis (mit Schlagwörterverzeichnis) oben S. 195ff.

Die *E* ist ein dramatischer Dialog. Alle Fassungen, die von der *E* überliefert sind, bestehen aus einem Dialog zwischen Mutter und Sohn, in dem die Mutter den Sohn durch Fragen dazu bringt, den Mord am Bruder (am Vater) zu gestehen und sich der Folgen der Tat bewufst zu werden.

§ 1. Die schottischen und amerikanischen Fassungen der Ballade.

A. Aus Schottland sind zwei Fassungen und ein Fragment erhalten:

1. Die aus der Übertragung von Herder bekannte Fassung bezeichne ich nach der Ausgabe von Child als *E-B*. Sie wurde von Sir David Dalrymple, späterem Lord Hailes, Bischof Percy mitgeteilt und in den *Reliques of Ancient Poetry* 1765 veröffentlicht. Zu dieser allbekannten Fassung

[1]) In meiner Arbeit über *Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden* (oben S. 207) wurde dieser Aufsatz als III. Hauptteil angekündigt. Ohne nähere Angabe zitierte Paragraphen beziehen sich auf Abschnitte der genannten Arbeit. Ich kürze: Edward-Ballade = *E*.

[2]) Ich habe in meiner Antrittsvorlesung über *Die Entwicklungsgeschichte der Edward-Ballade* am 25. April 1931 die gleichen Thesen in fast gleicher Form vertreten, so dafs ich durch Taylor nur in einigen meiner Ergebnisse bestärkt werden konnte.

der *E* existiert keine Volksmelodie. Auch besitzen wir kein Zeugnis dafür, dafs *E-B* aus der mündlichen Überlieferung aufgezeichnet wurde.[3])

Im Folgenden werde ich versuchen, *E-B* aus den übrigen Fassungen zu entwickeln, und *E-B* als eine überarbeitete Volksballade zu erweisen.

2. Die Fassung A ist nach dem Vortrage einer Volkssängerin aufgezeichnet. Sie erschien in Motherwells Sammlung *Minstrelsy Ancient and Modern* (Glasgow 1827) mit ganz geringen Änderungen.[4]) 'This then may be looked upon as the genuine traditionary version; but it is given now, principally for the purpose of affording an opportunity of preserving the melody to which it is sung among the other tunes with which this volume will be enriched.'[5]) *E-A* wurde also noch im Anfang des vorigen Jahrhunderts im Volke gesungen; die Melodie ist uns leider nicht erhalten.

Ich möchte *E-A* hier einfügen; die Kenntnis von *E-B* darf ich wohl voraussetzen:

a) *Motherwell's MS., S. 139. From Mrs King, Kilbarchan.*
b) *Motherwell's Minstrelsy, S. 339.*

1. "*What bluid's that on thy coat lap,*
Son Davie, son Davie?
What bluid's that on thy coat lap?
And the truth come tell to me."

2. "*It is the bluid of my great hawk,*
Mother lady, mother lady:
It is the bluid of my great hawk,
And the truth I have told to thee."

3. "*Hawk's bluid was neer sae red,*
Son Davie, son Davie:
Hawk's bluid was neer sae red,
And the truth come tell to me."

4. "*It is the bluid of my greyhound,*
Mother lady, mother lady:
It is the bluid of my greyhound,
And it wadna rin for me."

---

[3]) Hecht, *Balladendichtung* 159f.

[4]) In jeder 4. Zeile fügt Motherwell in der Minstrelsy ein *O* ein. Unbedeutende Wortänderungen in den Zeilen 7,4; 10,4; 11,3.

[5]) Motherwell, *Minstrelsy* 340.

5. "*Hound's bluid was neer sae red,*
Son Davie, son Davie:
Hound's bluid was neer sae red,
And the truth come tell to me."

6. "*It is the bluid o my brither John,*
Mother lady, mother lady:
It is the bluid o my brither John,
And the truth I have told to thee."

7. "*What about did the plea begin,*
Son Davie, son Davie?"
"*It began about the cutting of a willow wand*
That would never been a tree."

8. "*What death dost thou desire to die,*
Son Davie, son Davie?
What death dost thou desire to die?
And the truth come tell to me."

9. "*I'll set my foot in a bottomless ship,*
Mother lady, mother lady:
I'll set my foot in a bottomless ship,
And ye'l' never see mair o me."

10. "*What wilt thou leave to thy poor wife,*
Son Davie, son Davie?"
"*Grief and sorrow all her life,*
And she'll never see mair o me."

11. "*What wilt thou leave to thy old son,*
Son Davie, son Davie?"
"*I'll leave him the weary world to wander up and down,*
And he'll never get mair o me."

12. "*What wilt thou leave to thy mother dear,*
Son Davie, son Davie?"
"*A fire o coals to burn her, wi hearty cheer,*
And she'll never get mair o me."

In Schottland ist aufserdem noch ein einstrophiges Fragment überliefert, das die 7. Strophe der *E-A* in verändertem Wortlaut wiedergibt. In dem Fragment ist also nur der Anlafs zur Tat erhalten geblieben:

O *what did the fray begin about?*
My son, come tell to me:
'*It began about the breaking o the bonny hazel wand,*
And a penny wad hae bought the tree.'[6])

---

[6]) Child 13 C. MS. of Alexander Laing, 1829, S. 25.

B. In den einsamen Tälern der südappalachischen Berge im östlichen Nordamerika und in den angrenzenden Distrikten sind unter den eingewanderten schottischen und englischen Bauern weitere Fassungen und Fragmente überliefert, die unsere Kenntnis über die *E* bedeutend erweitern. Die Melodien sind in fast allen Fällen aufgezeichnet. Ich ziehe 13 amerikanische Fassungen[7]) und 5 Fragmente[8]) zum Vergleich heran, die sämtlich mit *E-A* (und nicht mit *E-B*) verwandt sind.

§ 2. Das Geschehen.

E-B: Der Sohn hat den Vater getötet. Die Mutter hatte den Sohn zum Morde angestiftet. Der Beweggrund der Tat bleibt im Dunkeln. Unmittelbar nach der Tat die Sühne: Der Sohn geht in die Verbannung oder in den Tod. Alle Werte des Daseins haben für ihn ihren Wert verloren: Roſs und Falke, Hab und Gut, Weib und Kind.

E-A: Der Bruder hat um eines geringfügigen Anlasses willen (vgl. *E-A* 7 und das schottische Fragment) den Bruder getötet; auch *E-A* schlieſst mit dem Fluch auf die Mutter. Daraus müssen wir entnehmen, daſs die Mutter zumindest um die Tat wuſste.

In sämtlichen amerikanischen Fassungen handelt es sich wie in *E-A* um einen Brudermord aus geringfügigem Anlaſs. In dem schottischen Text (*E-A*, *E-C*) drückt ein Symbol

It began about the cutting of a willow wand
That would never been a tree

aus, wie geringfügig der Anlaſs zum Streit war. In den amerikanischen Fassungen wird das Symbol realistisch in einen wirklichen Anlaſs umgedeutet:

Because he cut yon holly bush
Which might have made a tree.[9])

---

[7]) Sharp-Karpeles 8 A, D, E, G, H, J. Davis 7, A—D. A. P. Hudson 1 (JAFL 39 [1926], 93f.) = Hudson A. — Ders. *Specimens of Mississippi Folklore* (Ann Arbour 1928) 6 Nr. 5 = Hudson B. — Taylor GEL S. 80 (bisher unveröffentlicht) = Taylor-Edw. Taylor hat noch nicht benutzen können: Sharp-Karpeles 8 E, G, H, J.

[8]) Sharp-Karpeles 8 B, C, F, I. Davis 7 E.

[9]) Sharp-Karpeles A^4. Vgl. D^6 E^4 H^5 J^5. Davis A^4 (C^3). Hudson A^1 B^4. Taylor-Edw. 4. In Davis B D und Sharp G wird der Anlaſs zum Streit nicht geschildert.

Die amerikanischen Fassungen lassen sich nach der Folgerung, die der Sohn aus dem begangenen Morde für sich zieht, in 3 Gruppen einteilen. Die Mutter fragt ihn, was er zu tun (zu sagen) gedenke[10]), wenn der Vater zurückkehrt[11]):

1. Gruppe. Er will in die Verbannung oder in den Tod gehen.

What are you going to do when your papa comes home?
My son, come tell to me.
I'll set my foot in the bottomless ship,
And sail across the sea.

When are you coming back, my son?
My son, come tell to me.
When the moon and sun sets in yonders hill,
And that will never be.[12])

Von Weib und Kind, Hab und Gut ist nicht die Rede. Er wird nie zur Mutter in die Heimat zurückkehren. Sharp-Karpeles 8 D, G. Davis 7 D. Taylor-*Edw.*

2. Gruppe (Übergang). Er will auch über See fahren. Jedoch regelt er auf Fragen der Mutter hin seine Hinterlassenschaft: Die Kinder beläſst er den Groſseltern zur Gesellschaft, sein Hab und Gut soll zu ihrer Erziehung verwandt werden. Seine Frau wird ihn begleiten. Doch er wird (wie in der 1. Gruppe) niemals in die Heimat zurückkehren. Davis 7 $A^{5-7, 8}$, $B^{4-6, 7}$, $C^{4-6, 7}$, Hudson $A^{2-5, 6}$.

3. Gruppe. Er begibt sich auf eine Reise, auf die er sein *sweet little wife* mitnehmen will, nachdem er zuvor für seine Kinder und seine Eltern gesorgt hat. Die Strophe, in welcher der Sohn jede Rückkehr für unmöglich hält, ist fortgefallen. Sharp-Karpeles H 8 spricht sogar von seiner Rückkehr:

---

[10]) Diese Strophe fehlt in Davis C. Ohne den Zusatz *when your father comes home* sind Sharp-Karpeles D^7, H^6.

[11]) Mit dem Zusatz *when your father comes home*: *What will you do* in Sharp-Karpeles E^5, F, G^4, J^6; Davis A^5, D^3, Hudson A^2, B^5, Taylor-Edw. 4. *What will you say* (*tell*) in Sharp-Karpeles A^5, B, vgl. Davis B^3.

[12]) Sharp-Karpeles G^{4-5}.

What are you going to do with your sweet little babe?
Son, pray tell it to me.
I'll leave it here with my papa
Till I come home again.

Sharp-Karpeles A^{6-8}, (E^{6-8}), H^{7-8}, J^{7-9}; Hudson B^{6-7}.

Von der 1. zur 3. Gruppe beobachten wir also eine zunehmende Entheroisierung, eine immer flachere Auffassung von der Sühne. Diese Einteilung der amerikanischen Fassungen in 3 Weltanschauungsgruppen wird grundlegend für die späteren Betrachtungen sein.

Allen amerikanischen Fassungen ist aber gemeinsam, daſs sie nicht mit einem Fluch enden: Die Gruppen 1 und 2 enden mit der Nimmerwiedersehensstrophe, die 3. Gruppe hat sogar einen glücklichen Ausgang.

§ 3. Der Edward-Kreis und die motivverwandten Balladen.

Zum Edward-Kreis müssen zwei weitere Balladen gerechnet werden, die ebenfalls einen Verwandtenmord schildern: *The Twa Brothers* (Child 49) und *Lizie Wan* (Child 51).

In den *Twa Brothers* messen zwei Brüder ihre Kraft im Ringkampf, den der eine gegen den Willen des anderen begonnen hat. Durch unglücklichen Zufall oder in der Kampfesleidenschaft wird der eine Bruder erstochen. Es lag kein Vorsatz zum Morde vor.[13]) Der letzte Wille des Sterbenden

---

[13]) In der *Perthshire Tredgey* (49 H, Child V. 217) wird die Tat in einer *Gemeinstrophe* (§ 26—29) begründet:

3. *O is it for my gold? he said,*
Or for my rich monie?
Or is it for my land sa broad,
That thou have killed me?

4. *It's neither for your gold, he said,*
Or for your rich monie,
But it is for your land sa broad,
That I have killed thee.

Die Aberdeenshire-Fassung F (Buchan) ist rationalistisch klar:

3,4. *It is by the hand o accident*
That I hae killed thee.

ist, dafs der Bruder ihn nach alter Sitte begrabe, und dafs er, heimgekehrt, allen Verwandten die Wahrheit vorenthalte, nur seiner Geliebten nicht: das Mädchen solle wieder frei für einen anderen Mann sein.[14])

Einige Fassungen fügen einen dramatischen Dialog an, in dem der Vater (Child 49 F^{17-25}, H^{7-12}, [E^{12-17}]), die Mutter (G^{8-10}, I^{1-7}, [E^{12-17}]) oder die Geliebte (D^{16-20}) des getöteten Bruders das Geständnis der Tat erfragen[15]), und zwar in der Form der Edwardballade.[16])

Einige Fassungen aus Virginia sehen den Grund, der zum Morde führte, darin, dafs die beiden Brüder dasselbe Mädchen umwerben: Sharp-Karpeles 12 B 1.2.

1. *Two brothers they have just returned,*
   Their pleasures are all sincere.
   I want to see my pretty Susie,
   The girl I loved so dear.

2. *You're not the one that loves Susie,*
   And here I'll spill your blood.
   He drew a knife both keen and sharp
   And pierced it through his heart.

= Davis 11 H 1.2. Vgl. Davis 11 C.

[14]) Bes. Davis 11 G. Dies schöne Kernmotiv der *Twa Brothers* (Child 49 A) führte in vielen Fassungen zur Motiventlehnung aus *The Unquiet Grave* (Child 78); nach Empfang der Botschaft eilt die Geliebte an das Grab, beschwört den Toten und bittet ihn um *One sweet kiss from his sweet lips* (ursprünglich um Rückgabe des Treuschwurs): Child 49 B, C. Davis 11 A, B, D, F, H, I usw.

[15]) Eine sehr interessante Entwicklung hat in Davis 11 K stattgefunden, wohl in Anlehnung an die Geständnisstrophen der *E*:

1. *Dear William, dear William, where is dear John?*
   I left him in the wild, wild woods,
   Learning his hounds to run.

2. *Dear William, dear William, where is dear John?*
   I left him in the church-field town,
   His lesson for to learn.

3. *Dear William, dear William, where is dear John?*
   I left him in the cold, cold grave,
   Never more to return.

Die Fragen verteilen sich sonst auf Vater, Mutter und Geliebte.

[16]) Taylor druckt diese Dialoge als Fassungen der *E* ab. Ich kann nicht begreifen, aus welchen Gründen er die interessanten Fassungen Child 49 H und I fortgelassen hat, die Child im 1. und 2. Nachtrag des V. Bd. (217, 291) bringt.

In *Lizie Wan* tötet der Bruder die eigene Schwester, die dem Vater entdeckt hat, daſs sie vom Bruder ein Kind trägt. In allen drei Fassungen der Ballade[17]) bildet der dramatische Dialog den Schluſs, in dem der Sohn, wie in der *E*, der Mutter die grausige Tat enthüllt.

Die Zusammengehörigkeit der bisher genannten Balladen (des Edwardkreises) zeigt sich vor allem darin, daſs ihre Fassungen sich gegenseitig durchdrungen haben. Die besonders glückliche Ausprägung eines Motivs wird vom Volkssänger häufig auf andere motivverwandte Balladen übertragen.[18])

Andere Balladen, die einen Verwandtenmord behandeln, *The Twa Sisters* (Child 10) und *The Cruel Brother* (Child 11) werden vom Volkssänger wegen ihrer anderen, nämlich zweizeiligen Strophenform (andere Aufführungsart) und der völlig anderen Begründung der Tat als nicht unmittelbar zum Edward-Kreis gehörig empfunden. Sie teilen nur einzelne Motive mit den Balladen des Edwardkreises, besonders mit *E-B* und *E-A*: *The Cruel Brother* hat die Testamentsstrophen, beide Balladen schlieſsen mit dem Fluch auf den Mörder.

Im ganzen Aufbau steht jedoch *Lord Randal* (Child 12) der *E* besonders nahe: ebenfalls in einem dramatischen Dialog erfährt die Mutter von dem todmüden Sohn, daſs seine Geliebte ihn vergiftet habe. Auch in der Lord Randal-Ballade schlieſsen die Testamentsstrophen mit dem Fluch des Sohnes auf die Mörderin.

§ 4. Motiventlehnungen.

Es fällt auf, daſs von allen Fassungen des Edward-Kreises nur *E-B* und *E-A* mit dem Fluch auf die Mutter abschlieſsen. Wir können mit Sicherheit annehmen, wie auch Taylor[19]) gezeigt hat, daſs das Fluchmotiv in *E-A* und *E-B*

---

[17]) Child 51 A, B. Sharp-Karpeles 14 (recht fragmentarisch).

[18]) Vgl. § 30.

[19]) Taylor S. 38ff. 'The trait's instability, its non-appearance in the Scandinavian versions (which appear to have branched off from the main stem rather early) as well as the absence of any significant connection between trait and story awaken our suspicions. Furthermore, this ill wish for the mother is firmly established in 'Lord Randal', and may have spread

aus *Lord Randal* eingedrungen ist und der *Edward-Dialog* ursprünglich in der Nimmerwiederkehrstrophe seinen Abschlufs fand.[20])

Das Fluchmotiv bildet natürlich einen besonders wirkungsvollen Abschlufs und wird auch in anderen Volksballaden verwendet.[21])

Ich möchte auch die Testamentsstrophen für eine Entlehnung aus *Lord Randal* halten: in *Lizie Wan* A und in der 1. Gruppe der amerikanischen Fassungen sind sie nicht anzutreffen.[22])

E-B ist die einzige Ballade des Kreises, in welcher der Vater das Opfer des Mordes ist. Auch in diesem Fall stimme ich mit Taylors Auffassung überein, dafs der Vater erst spät in der Geschichte der *E* an die Stelle des Bruders gerückt wurde.[23]) Die Änderung ist psychologisch verständlich: Es ist unwahrscheinlich, dafs eine Mutter dem Sohn geraten hat, ihren anderen Sohn zu erschlagen wie in *E-A*. Eine andere Konstellation hingegen ist häufiger: der Sohn wird dem Vater aus Liebe zur Mutter fremd und feind. Die grofse künstlerische Überlegenheit von *E-B* über alle anderen Fassungen läfst sich mit daraus verstehen, dafs *E-B* einen urtümlichen Konflikt gestaltet hat.

Wir können weiterhin schliefsen: Der Vatermord wird den Brudermord erst zu einer Zeit ersetzt haben, als das Fluchmotiv schon in den *Edward-Dialog* eingedrungen war. Der Typus der *E-A* ist also um eine Stufe älter als der Typus

---

from that ballad to others. ... the presence of this trait in [*E-A* und *E-B*] may be explained as arising by contamination.' 39. 'The form [der Fluch] in [*E-A*] is explicable as a contamination from an obvious source. A stronger case for the rejection of a trait can scarcely be made out.' 40.

[20]) Vgl. den folgenden Paragraph. 'Since we have accepted the paraphrases as original, we must reject the curse.' Taylor 51.

[21]) Child 10, 11.

[22]) So schon E. Schmidt 46. Vgl. die Ausführungen über die Ausgangsfassung der *E*.

[23]) Vgl. Taylor *E-B und E-A* 38. 'The presence of the father in English tradition is late and unoriginal.' Taylor 36. 'Modern English tradition as well as Motherwell's text has preserved the original trait, while Bishop Percy's source introduces, as any ballad singer may do on occasion, an individual variation.' Taylor 23.

der *E-B.*[24]) *E-A* ihrerseits steht auf einer Zwischenstufe, auf der das entlehnte Fluchmotiv noch nicht organisch eingegliedert ist. *E-A* enthält nämlich zwei Begründungen des Brudermordes: das Schneiden der wertlosen Weidenruten (Str. 7) und den Rat der Mutter (Str. 12).

§ 5. Die skandinavischen Fassungen des Edward-Kreises.

Taylor hat m. E. zweierlei überzeugend nachgewiesen: Die Ausgangsfassung der *E* ist in Schottland entstanden. Die *E* ist über Schweden nach Finnland und nach Dänemark, Norwegen gewandert.

Die erste Aufzeichnung der schwedischen Edwardballade *Sven i Rosengård* stammt schon aus dem Jahre 1690. Der Text ist verloren gegangen.[25])

Die bequemste Zusammenstellung der skandinavischen Texte findet sich bei Taylor, der als Anhang seiner Monographie 11 schwedische, 9 schwedisch-finnische und 4 finnische Fassungen, 1 dänische und 1 norwegische Fassung abdruckt.[26])

Alle skandinavischen und finnischen Texte haben einen leisen Eingang[27]):

Wo bist Du so lange gewesen,
Du Sven i Rosengard?
Ich bin im Stall gewesen
Liebe Frau Mutter.

Kehrreim: *Ihr erwartet mich zurück, aber ich komme niemals wieder.*[28])

Die Eingangssituation wird in einigen Fassungen sogar weiter ausgestaltet: Er habe das Pferd zur Tränke geführt.

---

[24]) Diese Vermutung wird in den Strukturuntersuchungen unten § 9 ihre Bestätigung finden. [25]) Grundtvig, *DgF* VI 143f.

[26]) Dazu je 1 schwed., dän. und norw. Fragment. Ich zitiere die skandinavischen Fassungen nach Taylor und kürze ab wie folgt: Schwedische Fassung A = *S/ A*; Schwedisch-finnische Fassung J = *SF/* J. Dän. = *D/*. Norw. = *N/*. [27]) Vgl. §§ 23—25.

[28]) *S/ B 1*: *Hvar har du varit så länge,*
Du Sven i rosengård?
Jag har varit i stallet,
Kära moder vår,
I vänten mig sent, men jag kommer aldrig!

Dieser leise Eingang der skandinavischen *E* ist wiederum eine Motiventlehnung aus der *Lord Randal*-Ballade, und zwar der skandinavischen Form.[29]) Doch wirkt auch dieser Eingang der *E* sinnvoll, da durch ihn die furchtbare Enthüllung noch weiter hinausgeschoben wird.[30])

In allen Fassungen will der Sohn als Sühne für den Brudermord aufser Landes gehen. Das weitere Geschehen ist in den Fassungen verschieden behandelt; es lassen sich zwei Gruppen herausstellen:

1. Gruppe. Wie in der 1. amerikanischen Gruppe ist von Weib und Kind, Haus und Hof überhaupt nicht die Rede. *S*/ B J K L; *SF*/ E F (G) H; *N*/.
2. Gruppe. Wie in *E-A* und *E-B* ,,hinterläfst" der Sohn den Zurückbleibenden die Leiden der Welt; Haus und Hof mögen zerfallen. *S*/ C^{6-7}, D^{6-10}, E^{5}, F^{7-10}, N^{5-6}. *SF*/ A^{7-11}, B^{6-12}, C^{5-7}, D^{5-6}, J^{4-6}. *D*/ A^{4-5}. *F*/ A-C, E.

Nur in einer schwedischen Fassung ist die gleiche Entheroisierung eingetreten wie in der 2. und 3. Gruppe der amerikanischen Balladen:

Hvad vill du göra af hustrun din?
Jo, jag vill ta 'na med mig.[31])

Diese voneinander unabhängigen Parallelen sind auf die gleiche unheroische Art der amerikanischen und schwedischen sefshaften Bauern zurückzuführen, die sie übermittelt haben.[32])

Fast alle skandinavischen und finnischen Fassungen enden mit der Nimmerwiederkehrstrophe, den Sinnbildern für unmögliches Geschehen.[33])

---

[29]) Vgl. Taylor S. 9 und 11f.

[30]) Nur 2 skandinavische Fassungen haben den dramatischen Eingang der schottischen Ballade: *S*/ L und *SF*/ F. *SF*/ F 1.

Var har du blodat din skjorta,
du tvenne rosen god?

[31]) *S*/ M 6.

[32]) '... the developments in the two regions have been entirely independent.' 'In both regions the progress of corruption — a corruption occasioned by the disuse of the punishment — comes to a similar end.' '... the agreement has arisen independently by the operation of forces always present in oral transmission.' Taylor 54, 29, 31.

[33]) Vgl. § 35 unter *Anschaulichkeit und Abstraktion*, bes. S. 183f.

§ 6. Motiverhellung.

Die Nimmerwiederkehrstrophe bildet auch den Abschlufs der amerikanischen *E*, Gruppe 1 und 2, einiger Fassungen der *Twa Brothers* (Child 49 D, H, J)[34]) und der 3 Fassungen von *Lizie Wan*. Wir werden Davis in der künstlerischen Beurteilung dieses Schlusses beipflichten: . . . there is some loss of dramatic force at the close. For a man to say that he will be back

When the sun and moon set on yonder hill,
And that will never be

is an inadequate substitute for the compressed meaning when he tells his "ain mither deir" what he will leave her:

The curse of hell frae me sall ye beir,
Sic counceils ye gave to me O.[35])

Taylor hat nun darauf aufmerksam gemacht, dafs die Sinnbilder für das unmögliche Geschehen, die schon im schwedischen Text von 1690 auftreten, in den meisten skandinavischen *E* mit einem Hinweis auf den Tag des Jüngsten Gerichtes abschliefsen:

När ljusnar svarta korpen?
När stjärnan faller till jorden.

När faller stjärnan till jorden?
När domens dagar stunda.[36])

So enden die skandinavischen *E* mit Visionen vom Jüngsten Gericht, mit denen die Bildsprache des deutschen Volksliedes wörtlich übereinstimmt:

Wenn der jüngste Tag will werden,
Dann fallen die Sternlein auf die Erden,
Dann beugen sich die Bäumelein . . .[37])

---

[34]) Child 49 E (Motherwell) und F (Buchan) fügen noch eine Strophe an, in der die Geliebte bezw. der Vater den Verlust der beiden Brüder beklagen.

[35]) Davis S. 120.

[36]) *SF*/ D $^{8-9}$. Es enden mit dem Hinweis auf den Richttag: *S*/ H L M; *SF*/ A—E, H. *S*/ D F. *F*/ A B; mit der Nimmerwiederkehrstrophe: *S*/ A E J K; *SF*/ F J.

[37]) Böckel, *Deutsche Volkslieder aus Oberhessen* 99. Vgl. Mittler, *Deutsche Volkslieder* 371 und Hruschka-Teuscher, *Deutsche Volkslieder aus Böhmen* 58.

Eine Spur des alten wuchtigen Schlusses sehe ich noch in *Lizie Wan*, Child 51 B:

17. '*And whan will you return again,*
Dear son, come tell to me?'
'*When the sun and the moon meet on yon hill,*
And I hope that'll neer be.'

Der Mörder möchte den Tag des Jüngsten Gerichtes nie erleben. Es liegt also eine ungeheure Verblassung des Schlufsmotivs vor, wenn die Vision (Child 51 A 12)

The sun and the moon shall dance on the green
That night when I come hame

nur als Sinnbild für nie eintretendes Geschehen gebraucht und sogar noch rational erläutert wird:

And that will never be.[38])

Der Schlufs hat sich in den amerikanischen *E* der allgemeinen „Säkularisierung" angepafst.[39])

---

[38]) Vgl. die Schlüsse von *N/*
8. *Det sker dog aldrig*
S/ C 11. *Stenen flyter aldrig.* *S/* N 9.

[39]) Und doch treten kosmische Visionen auch in der englischen Ballade im Zusammenhang mit der religiösen Weltwende auf. In der *Legende vom Kirschbaum* (*Cherry-Tree Carol,* Child 54) prophezeit das Christuskind der Maria:

A 12. '*Upon Easter-day, mother,*
my uprising shall be;
O the sun and the moon, mother,
shall both rise with me'

oder Sharp-Karpeles 15 B 8

On the fifth day of January
My birthday shall be,
When the stars and the elements
Shall tremble with fear.

So auch in C 9. Diese Strophen sind natürlich uraltes Erbe:

Erubescet orbis lunae, sol et obscurabitur,
stellae cadent pallescentes, mundi tremet ambitus.

Aus Beda *De Arte Metrica.* Zitiert nach Gustav Grau, *Quellen und Verwandtschaften der älteren germanischen Darstellungen des jüngsten Gerichtes.* Studien zur Engl. Phil. XXXI (1908), S. 51.

§ 7. Die Entstehung des dramatischen Dialoges.

Allen *E*-Fassungen ist gemeinsam, daſs uns die Tat nur in einem Dialog übermittelt wird. In beiden vollständigen Fassungen der *Lizie Wan*-Ballade dagegen und in den genannten Fassungen der *Twa Brothers* wird die Tat selbst in epischen Strophen geschildert und dann erst das Geständnis des Mordes im dramatischen Dialog dargestellt.

Lizie Wan A ist von David Herd, einem der zuverlässigsten Balladensammler, herausgegeben; die Ballade beginnt:

1. *Lizie Wan sits at her father's bower-door,*
Weeping and making a mane,
And by there came her father dear:
'What ails thee, Lizie Wan?'

2. *'I ail, and I ail, dear father,' she said,*
'And I'll tell you a reason for why;
There is a child between my twa sides,
Between my dear billy and I.'

3. *Now Lizie Wan sits at her father's bower-door,*
Sighing and making a mane,
And by there came her brother dear:
'What ails thee, Lizie Wan?'

4. *'I ail, I ail, dear brither,' she said,*
'And I'll tell you a reason for why;
There is a child between my twa sides,
Between you, dear billy, and I.'

5. *'And hast thou tald father and mother o that?*
And hast thou tald sae o me?'
And he has drawn his gude braid sword,
That hang down by his knee.

6. *And he has cutted aff Lizie Wan's head,*
And her fair body in three,
And he's awa to his mothers bower,
And sair aghast was he.[40])

Das auf diese epische Schilderung folgende Gespräch zwischen Mutter und Sohn konnte als eine Fassung der *E-B* ausgegeben werden[41]):

---

[40]) Child 51 A 'Lizie Wan', Herd's MSS., I, 151; Strophen 1—6, II, p. 78. Herd's Scottish Songs, 1776, I, 91.

[41]) Vgl. Taylor GE H und GE J, S. 76f.

7. *'What ails thee, what ails thee, Geordy Wan?*
What ails thee sae fast to rin?
For I see by thy ill colour
Some fallow's deed thou hast done.'

8. *'Some fallow's deed I have done, mother,*
And I pray you pardon me;
For I've cutted aff my greyhound's head;
He wadna rin for me.'

9. *'Thy greyhound's bluid was never sae red,*
O my son Geordy Wan!
For I see by thy ill colour
Some fallow's deed thou hast done.'

10. *'Some fallow's deed I hae done, mother,*
And I pray you pardon me;
For I hae cutted aff Lizie Wan's head
And her fair body in three.'

11. *'O what wilt thou do when thy father comes hame,*
O my son Geordy Wan?'
'I'll set my foot in a bottomless boat,
And swim to the sea-ground.'

12. *'And when will thou come hame again,*
O my son Geordy Wan?'
'The sun and the moon shall dance on the green
That night when I come hame.'

Wenn etwa auch in den *E* die Vorgeschichte und der Mord ehemals dargestellt waren, dann wäre der Edward-Dialog nur ein Fragment, dessen epischer Teil während der Volksläufigkeit, d. h. während des Umlaufs der Ballade im Volk, allmählich in Fortfall gekommen ist: 'a detached portion of a ballad'. Diese Auffassung vertrat Motherwell schon 1827. Das Problem läſst sich aber nur im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Volksballaden während der Volksläufigkeit entscheiden.[42])

---

[42]) Taylor ist bewuſst auf dies Problem nicht näher eingegangen. 'This study must necessarily leave untouched a difficult and interesting problem and one of much greater importance than the history of a single ballad. Child recognized that "Edward" belonged to a special type of ballad, a type of which we have but few representatives. These ballads, notably "Lord Randal" and "Edward", employ dialogue to tell the story, but in a way which differs strikingly from that of other ballads. The origin, history, and essential characteristics of this form are entirely unknown.' Taylor IX.

Die frühsten uns bekannten Volksballaden hatten ausgesprochen epischen Charakter.[43]) Im eigentlichen Sinne sind sie noch keine Volksballaden, jedenfalls dann nicht, wenn wir das entscheidende Kriterium einer Volksballade darin sehen, dafs sie längere Zeit hindurch in den unliterarischen Schichten des Volkes mündlich überliefert worden ist. Die Tendenz zu dramatisieren, die während der mündlichen Überlieferung herrscht, zeigt sich vor allem auch in einer Zunahme der Dialogverse. Am Ende dieser Entwicklung stehen als letzte Glieder *Lord Randal* (Child 12) und die *E.* Beide weisen nur eine einzige Szene auf[43]); die gesamte Fabel wird nur in der Form eines dramatischen Dialogs berichtet. Wir werden annehmen dürfen, dafs die *E* im Grunde ein Torso ist, allerdings ein grofsartiger Torso, an dem sich die letztmögliche Erfüllung der Tendenzen zeigt, die während 'der Volksläufigkeit auf eine dramatische Gestaltung der Handlung hindrängten.

Taylor ist auch schon auf der gleichen Fährte. Er glaubt, dafs der leise Eingang der skandinavischen *E*-Fassungen[44]) dem 'Original'[45]) der *E* besser entspreche als der abrupte Eingang der englischen *E*. '. . . we are more inclined to grant that the form of the Scandinavian ballad is original — whether the details be old or not — while the English ballad has been truncated.'[46]) Nur übersieht Taylor m. E. folgendes: Während der Volksläufigkeit herrschen widerstreitende

---

[43]) Vgl. § 19, besonders § 19, 4.

[44]) Vgl. § 5 des Aufsatzes.

[45]) Taylor verfährt in seiner Monographie der *E* nach der finnischen historisch-geographischen Methode: Alle Einzelfassungen werden in ihre Motive aufgelöst; die Motive werden miteinander verglichen, mit der Absicht, das ursprüngliche Motiv zu entdecken.

Ich habe mich schon im § 16 mit der historisch-geographischen Methode auseinandergesetzt. Wir müssen vom Ganzen ausgehen: Erst die Gesamthaltung der Fassung (des Volkssängers, der Übermittlerreihe) zum dargestellten Schicksal erklärt den Wandel der Motive, die Prägnanz oder auch die Auflösung (etwa die sinnlos konstruktive Weiterbildung) der Struktur.

[46]) Taylor 9. Die skandinavische Ballade hat im allgemeinen einen epischeren Charakter und ein gemächlicheres Tempo als die schottische Ballade. Der leise Eingang wurde m. E. erst von den skandinavischen Volkssängern vorgefügt.

Tendenzen; die Tendenz, den Eingang einer Ballade ebenfalls dramatisch gestalten zu wollen, liegt durchaus auch in der Gesamtentwicklung der schottisch-englischen Volksballaden.[47])

Mit dem epischen Teil der *E* ist auch die Begründung des Mordes fortgefallen.[48]) In anderen Volksballaden wird ein Mord psychologisch begründet.[49])

Der Fortfall des Tatgrundes hat etwa nicht nur eine negative Seite. Gerade in einer Zahl von künstlerisch hochwertigen Balladenfassungen fehlt eine eigentliche Motivation der Tat: *E*, *Lord Randal*; *Sir Patrick Spens* (Child 58 A gegenüber I); *The Hunting of the Cheviot* (Child 162 A gegenüber der Chronikballade 161 A); *James Harris* (Child 243 D gegenüber der Zeitungsballade 243 A).[50]) Die Rätselhaftigkeit des Daseins und die einsame Gröſse des Menschen werden dadurch erhöht, daſs seine Taten aus dem Wertbewuſstsein oder einer (dämonischen) Besessenheit geschehen, ohne einem praktischen Ziel zu dienen.

§ 8. Die Vorstufen der Edward-Ballade.

Es scheint mir eine fast unlösbare Aufgabe zu sein, die epischen Vorstufen der *E* zu ermitteln. Unter den Balladen, die dafür in Frage kämen, nimmt die Bruder-Schwester-Ballade *Lizie Wan* aus mehreren Gründen eine Vorzugsstellung ein.

1. Die Ermordung der Schwester ist motiviert: sie hat dem Vater verraten, daſs sie vom Bruder ein Kind trägt.

2. Es wird geschildert, wie der Bruder nach ihrem Wechselgespräch die Schwester erschlägt und zum Gemach der Mutter eilt.

---

[47]) § 25. Mit der bezeichnenden Ausnahme von Aberdeenshire.

[48]) Ich halte die Erklärung in *E*-*A* 7 und den amerik. *E*, daſs der Streit um einen Weidenbusch begonnen habe, für eine spätere Zutat. 'This explanation may be a fragment, a substitute for some more intelligible motive, or even the original form.' Taylor 24.

[49]) Vgl. Child 10, 11, 66. 69, 81 usw.

[50]) Vgl. § 21, besonders S. 91ff.

3. Der *Edward-Dialog* ist in allen drei Fassungen vorhanden, in 51 A in der ältesten uns erhaltenen Form. Er wirkt in *Lizie Wan* (nicht in den *Twa Brothers*) als organisches Glied der Ballade.

4. In 3 Fassungen der schwedischen *E* ist die Schwester das Opfer des Mordes; dagegen gehören 2 zur 1. Gruppe und stehen auf der ältesten Stufe: *S/* K und J.[51])

5. Die Geschwisterliebe zählt zu den ältesten Motiven der germanischen Dichtung. Auch die schottische Ballade kennt aufser *Lizie Wan* noch drei Inzestballaden.[52])

In *Sheath and Knife* und *The King's Dochter Lady Jean* bildet auch ein Dialog den letzten Teil der Ballade. *Lizie*

---

[51]) Vgl. § 5 dieses Aufsatzes. 'In England as well as in Scandinavia the victim is ordinarily the brother. Yet Swedish tradition names the sister more than once:

S/ K 4 *Hvad har du fått på skjurta?*
Ja ha slakte syster! Vgl. *S/* J 4, M 4.

No one will imagine for a moment that this variation, which has not extended itself beyond Southern Sweden, is more than a chance substitution arising from the obvious association of brother and sister.' Taylor 22f. Mich kann die Erklärung von Taylor (trotz des schweren Geschützes) nicht recht überzeugen.

[52]) Die Zweizeilerballade mit Refrain *Sheath and Knife* (Child 16): In des Vaters Park bittet die Schwester vor ihrer Niederkunft den Bruder, sie mit dem Bogen zu erschiefsen, wenn er einen lauten Schrei höre. Er legt das Kind ihr zu Füfsen ins Grab. In der Halle des Vaters stechen seine Klagen um den unersetzlichen Verlust grell von der lauten Fröhlichkeit ab.

The Bonny Hind (Child 50) (wieder das andeutende Bild, § 37): Der aus der Fremde zurückkehrende Bruder schändet, ohne es zu ahnen, die Schwester im Walde (vgl. § 28. 2; 2. Gruppe; ferner das ähnliche Motiv in *Babylon*, Child 14). Als sie durch die Namensfrage das Unheil entdecken, tötet sich die Schwester selbst. Der Bruder klagt in den Hallen des Vaters. *The King's Dochter Lady Jean* (Child 52): Eine durch Motiventlehnung erweiterte Fassung von 50. Der Mittelteil ist gegenüber 50 lyrisch ausgestaltet. (In 52 B tötet sie der Bruder.) Der Schlufs ist ein anderer: Die Schwester schleppt sich mit einer schweren Wunde in das Vaterhaus. Auf die teilnehmenden Fragen von Vater, Mutter und Schwester antwortet sie im Symbol: § 37. Die Kullervo-Episode, die mit der finnischen *E* in Zusammenhang steht, stammt aus diesem Balladenkreis (Child I 445, E. Schmidt 48f. Kaarle Krohn, *Kalevalastudien* VI. 4 und 65—84: FF Communications 76, Helsinki 1928).

Wan steht aber insofern für sich, als nur in *Lizie Wan* ein Verbrechen vorliegt, das gesühnt werden mufs.

Ich bin mir natürlich bewufst, dafs ich mit diesen Hinweisen die folgenden Thesen noch nicht hinreichend belegt habe:

Lizie Wan ist die epische Vorstufe der Edward-Ballade. Der *Edward-Dialog* hat sich innerhalb der *Lizie Wan*-Ballade entwickelt und aus dieser Ballade abgelöst. In einigen Fassungen hat der dramatische Dialog den alten Schlufs in den *Twa Brothers*[14]) verdrängt und hat das Motiv des Brudermordes, das den späteren Zeiten gemäfser war, übernommen. Diese Stufe, auf der noch keine Motiventlehnung aus *Lord Randal* erfolgt war, ist in der ersten Gruppe der amerikanischen und schwedischen *E*, in *Lizie Wan*, Child 51 A und in den *Twa Brothers*, Child 49 D und H erhalten geblieben.

Folgendes darf aber als erwiesen gelten: Es handelt sich in allen *E*-Fassungen um Isolierungen einer dramatischen Dialogszene[53]); ursprünglich hat auch die *E* einen epischen Teil besessen, in dem die Vorgeschichte und die Beweggründe der Tat aufgedeckt wurden.[54])

---

[53]) Bis in die letzten Jahre des vorigen Jahrh. wurde in einem Dorf in der Nähe von Chester nach der Aufführung des St. Georg-Spiels eine sehr interessante Fassung der *Twa Brothers* von der ganzen *dramatic company* gesungen: Vielleicht handelt es sich nur um eine Nachahmung der *E*; jedenfalls ist es die Isolierung einer Dialogszene: 49 I, Child V. 291. Der leise Eingang ist aus *Lord Randal* entlehnt:

1. '*And it's where hast thou been all this night long, my son?*
   Come tell it unto me.'
   '*I have been lying on yonder bull-rushes,*
   Which lies beneath yond tree.'
2. '*And it's what are the spots on this thy coat, my son?*
   Come tell it unto me.'
   '*They are the spots of my poor brother's blood,*
   Which lies beneath yonder tree.'
3. '*And it's what did'st thou kill thy poor brother for, my son?*
   Come tell it unto me.'
   '*Because he killed two pretty little birds,*
   Which flew from tree to tree.'

Str. 4—7 entsprechen der amerikan. 1. Gruppe der *E*.

[54]) Die Volksdichtung kennt sehr alte Dialoglieder. Selten oder nie wird aber ein dramatisches Geschehen durch den Täter selbst im Dialog

§ 9. Herleitung der Strophenform in *E-A* und *E-B*.

E-B ist das prunkvolle letzte Glied einer langen Entwicklungskette. Ich möchte zunächst ihre scheinbar höchst komplizierte Strophenform erklären.

Die *E-B*-Strophe läſst sich jedoch auf den üblichen volksläufigen Vierzeiler zurückführen, der in einer besonders stark schematisierten Form in *E-A* vorliegt[55]): in *E-B* sind je zwei Strophen von *E-A* zu einer Stropheneinheit zusammengefaſst, die durch Reimbindung deutlich hörbar wird. *E-B* 1:

'Why dois your brand sae drap wi bluid,
Edward, Edward?
Why dois your brand sae drap wi bluid,
And why sae sad gang yee O?'
'O I hae killed my hauke sae guid,
Mither, Mither,
O I hae killed my hauke sae guid,
And I had nae mair bot hee. O.'

E-A, 1/2:

'What bluid's that on thy coat lap,
Son Davie, son Davie?
What bluid's that on thy coat lap?
And the truth come tell to me.'

'It is the bluid of my great hawk,
Mother lady, mother lady:
It is the bluid of my great hawk,
And the truth I have told to thee.'

Die Tendenz, die in *E-A* herrscht, jeder Fragestrophe eine Antwortstrophe folgen zu lassen, ist in *E-B* vollkommen schematisch durchgeführt.

---

entwickelt. Die alten Dialoge verraten meist nur Stimmung und Situation. Über die Entstehung der Vergiftungsballade *Lord Randal* kann ich nichts aussagen; was wir wissen, weist in die italienische Renaissance!

[55]) Eine weitere Schematisierung hat die Strophe in Virginia erfahren, wo sie auch als 8-Zeiler überliefert ist (Davis, 7 B):

1. *'What is that on the end of your sword,*
My dear son, tell to me?
What is that on the end of your sword,
My dear son, tell to me?'
'Tis the very blood of an English crane
My father sent to me.
Tis the very blood of an English crane
My father sent to me.' usw.

Ich lege die Geschichte dieser Strophenform kurz dar. Die scheinbar so komplizierte Strophenform von *E-B* erweist sich als ein Doppelvierzeiler, der künstlich durch Reimbindung zur hörbaren Stropheneinheit geführt worden ist. Wenn es gelingt, die Strophenform von *E-A* herzuleiten, ist damit auch die Strophenform von *E-B* erklärt.

Jede erste Zeile der *E-A*-Strophe bringt die Frage, bzw. die Antwort,

What bluid's that on thy coat lap
bzw. *It is the bluid of my great hawk,*

die zweite Zeile die Anrede des Gesprächspartners *Son Davie*, oder *Mother Lady*; die dritte Zeile wiederholt die erste, zu der die vierte nur eine Apposition gibt, eine Art von Refrain, der aus der Strophe erwachsen ist. [Im ersten Teil der Ballade *and the truth come tell to me*, im 2. Teil *and ye'll never see mair o me.*[56])] Die Strophenform von *E-A* weicht von der üblichen Strophenform volksläufiger Vierzeilerballaden beträchtlich ab. Es fällt vor allen Dingen die zweite Zeile auf, in der nur die Anrede des Gesprächspartners steht, in *E-A*: *Son Davie, Son Davie*; *Mother Lady, Mother Lady*, in *E-B*: *Mither, Mither*; *Edward, Edward.* In den Dialogstrophen anderer volksläufiger Balladen, so auch in der Fassung A von *Lizie Wan*, steht die Anrede des Gesprächspartners am Ende der ersten Zeile

'What ails thee, Geordy Wan?'
oder *'Some fallow's deed I have done, mother!'*

In den *Twa Brothers* D 16, 19, 20 wird der Gesprächspartner in der ersten und zweiten Zeile angeredet:

D 16: *'But whaten bluid's that on your sword Willie'?*
Sweet Willie, tell to me;'

In *Lizie Wan* A begegnen wir schon der direkten Entsprechung zur *E*[57]):

[56]) Taylor 53 vermutet, dafs sich der skandinavische Sonderrefrain aus dieser Zeile heraus entwickelt habe:

S/ B J *vänten mig sent, men jag kommer aldrig.* Vgl. Anm. 28. Über *E-A* 9—11 sagt Taylor 53: We can see the gradual development of this line in the direction of a refrain . . .

[57]) Etwas Ähnliches finden wir bei Child 93 L, vgl. § 34.

9. *'Thy greyhound's bluid was never sae red,*
O my son Geordy Wan!'
11. *'O what wilt thou do when thy father comes hame*
O my son Geordy Wan?'

Die Art, wie die Mutter in den drei Balladen *Lizie Wan* A, *E-A*, *E-B* den Sohn anredet, ist schon für jede dieser Balladen bezeichnend. *O my son Geordy Wan* ist der Ausdruck der mütterlichen Liebe, des Bangens um den verirrten Sohn[58]), *Son Davie, son Davie* die mahnende eindringliche Anrede an den schuldigen Sohn, und zwar in adligem Abstandsgefühl, wie besonders in *Mother lady*, *Edward, Edward* eine strenge, volle Form des Namens (wahrscheinlich vom Überarbeiter eingesetzt); sie ist Ausdruck der Abwehr gegen einen Schuldigen, der den Ankläger der Mitschuld zeihen wird.

Es hatten sich bei der Untersuchung der Volksballadenstrophen, die lange in der mündlichen Tradition standen, folgende Umbildungstendenzen ergeben; die zweite Zeile führt stets nur das in der 1. Zeile Gesagte zum Abschlufs (Tendenz IV).[59]) Die 3. und 4. Zeile bringen das eigentlich Wichtige der Aussage (Tendenz II). Die 3. Zeile knüpft häufig an die 1. Zeile an und sucht sie — meist durch Wiederholung — zu intensivieren. Diese letzte Tendenz ist in der *E-A*-Strophe schematisch durchgeführt, da die 1. Zeile in der 3. Zeile stets wiederholt wird; durch den sinnvoll angegliederten Refrain

'and the truth come tell to me'

oder auch die Appositionen der 4. Zeile gewinnen Z. 3 und 4 auch in der *E-A*-Strophe inhaltlich gröfsere Bedeutung als die nur vorbereitenden Zeilen 1 und 2.

Mit dieser Schematisierung des Strophenbaus geht während der Volksläufigkeit einer Ballade stets die Einführung des Parallelstils Hand in Hand. Der Parallelstil ist

---

[58]) 'Only in a few cases do the ballads display any metrical practice which can be interpreted as true omission of a stressed syllable.' Stuart, *Metrical Technique* 68. Hier ist ein solcher Fall. Die metrische Umschreibung der 2. Zeile in *E-A* und *E-B* wäre:

Son Davie, Son Davie — *Edward Edward*
× | ⏊́ × | ^́ ^ × | ⏊́ × — ⏊́ × | ^́ ^ ^ | ⏊́ ×

[59]) § 21.

in *E-A* mustergültig durchgeführt. Ich wies schon darauf hin, daſs die als Refrain wirkende 4. Zeile

'and the truth come tell to me'

mit geringen Sinnvariationen stets zur Eindringlichkeit der Frage und zur Beteuerung der richtigen Antwort benutzt wird. Entsprechend charakterisiert die 4. Zeile der letzten Strophen refrainartig ihren Inhalt:

'and ye'll never see mair o me'.[56])

Auch nach dem Fluch gegen die Mutter in der letzten Strophe bildet die Refrainzeile den Abschluſs, nicht wie in *E-B* — mit einem besonderen Endeffekt —

'sic counseils ye gave to me'.

E-A hat den Parallelstil ohne jede Ausnahme durchgeführt: Aufreihung und Steigerung, Frage und Antwort werden stets parallel gestaltet (vgl. *E-A* 2—6, 10—12). *E-B* setzt an Stelle des Parallelstils in mehreren Fällen einen ausgesprochenen Variationsstil. Es war festgestellt worden, daſs die Strophenform in *E-B* aus einer Addition je einer Frage- und Antwortstrophe von *E-A* bestand. Im Grunde weist also auch *E-B* einen Strophenbau auf, der auf lange mündliche Tradition im Volke hinweist.[60]) Schematisierte Strophenform auf der einen Seite und Variationsstil auf der anderen Seite sind eine unmögliche Verbindung für eine volksläufige Ballade, die unmittelbar aus längerer Volkstradition stammen soll.

Ich weise den Variationsstil der *E-B* nach: in *E-A* entgegnet die Mutter, daſs die Tötung des Falken und des Hundes nicht die Blutflecke verursacht haben kann:

'Hawk's bluid was neer sae red' und
'Hound's bluid was neer sae red'.

---

[60]) Hecht, *Balladendichtung* 159f. faſst sein Urteil über die *E* folgendermaſsen zusammen: „Alle Anforderungen, die wir an den besten Stil volksläufiger Balladendichtung zu stellen gewohnt sind — Refrain, Knappheit, dramatische Zuspitzung, steigernde Wiederholung der Wortgruppen, Herauswölbung des letzten dreier Redeglieder —, werden mit seltener Vollständigkeit erfüllt, nur eines fehlt: der sichere Beweis für mündliche Verbreitung des Textes . . .“ Vgl. auch § 25 Anm. 12.

E-B variiert:

'Your haukis bluid was nevir sae reid' hingegen
'Your steid was auld, and ye hae gat mair'.

Die letzte Antwort der Mutter in der 3. Strophe

'And ye hae gat mair'

bezieht sich eigentlich auf Edwards Aussage über den Falken am Schlufs der ersten Strophe:

'And I had nae mair bot hee O'.

Der Parallelstil ist an dieser Stelle umgangen. Die 4. Zeile, die in *E-A* refrainartig durchgeführt war,

'And the truth come tell to me'

wird in *E-B* ständig variiert, um zu charakterisieren.

1^4: *'And why sae sad gang yee O?'*
3^4: *'Sum other dule ye drie O.'*
3^8: *'Alas, and wae is mee O!'*

Diese Änderungen sind das Zeichen für die subjektive Trauer Edwards und verraten eine volksfremde Anschauungswelt. Der eigentliche Refrain von *E-A* wird nur an zwei Stellen verwandt: 4^3, 7^3. Während in *E-A* die sogenannten Testamentsstrophen in absoluter Parallelität gegeben werden:

'What wilt thou leave to thy poor wife,
What wilt thou leave to thy old son,
What wilt thou leave to thy mother dear'

weicht die erste Testamentsstrophe in *E-B* vom Aufbau der übrigen ab:

'And what wul ye doe wi your towirs and your ha,'
und *'And what wul ye leive to your bairns and your wife.'*

Diese letzte Strophe fafst die beiden Fragen von *E-A* zusammen:

'What wilt thou leave to thy poor wife,
What wilt thou leave to thy old son.'

Der Schlufs liegt nahe: der Variationsstil in *E-B* ist auf einen Überarbeiter zurückzuführen. Sir David Dalrymple, der *E-B* an Percy gesandt hat, käme an erster Stelle in Frage. Hecht meint zwar, von Dalrymple könnten nur oberflächlichste Retuschen herrühren.[62] Es wäre jedenfalls nicht verwunderlich, wenn Sir David diese Änderungen, welche die Form der Ballade zur Vollendung brachten, selbst vor-

---

[62]) *Balladendichtung* 160.

genommen hätte; der Gehalt, mochte er sich sagen, würde sicher nur unwesentlich durch diese Änderungen beeinträchtigt werden.

§ 10. Der Gehalt der Edward-Ballade.

Die rein sachliche Darstellung der volksläufigen *E-A*-Ballade wurde in *E-B* in eine subjektiv-pathetische umgebogen. Man möchte annehmen, daſs sich in dieser subjektiven Auffassung der Tragik der Charakter und die Auffassung des ausgehenden 18. Jahrhunderts ausspricht.[63]) Der reinen, beinahe herzlosen Sachlichkeit von *E-A*

8¹: '*What death dost thou desire to die,*
Son Davie, Son Davie?'

(der Tod ist die einzig denkbare, die unentrinnbare Konsequenz aus der furchtbaren Tat, die Frage richtet sich nur auf die Art des Todes) steht in *E-B* die Frage gegenüber:

'*And whatten penance wul ye drie for that*',

welche Buſse[64]) willst du dafür erleiden? Der Tod muſs nicht die unbedingte und einzige Sühne einer solchen Tat sein.

Der Gehalt der beiden schottischen Fassungen der *E* zeigt aber viele Gemeinsamkeiten.[65]) *E-B* sucht zwar die Tragik des Helden in subjektiv-pathetischer Weise zu steigern; stets ist von seinem Leid, seiner Trauer die Rede

1⁴: '*Why sae sad gang yee, O*'
3⁴: '*Sum other dule ye drie O*'
3⁸: '*Alas, and wae is mee O!*'
4¹: '*And whatten penance wul ye drie for that,*'

---

[63]) Der Ton der Testamentsstrophen in *E-A* 10—12, bei denen schon die ungewöhnlichen Reimbindungen 1 : 3 auffallen, entspricht nicht dem sonstigen Ton von *E-A* und der unsentimentalen Einfachheit der Volkssprache:

11³: '*I'll leave him the weary world to wander up and down*'.

[64]) 'In this situation penance is not the right word . . . Consequently Bishop Percy's text of "Edward" cannot be the original version of the folksong. In other words, we have in Bishop Percy's text a revision of a folksong, a rewriting which we can justly compare with Goethe's „Heidenröslein".' Taylor 26.

[65]) Diese Gemeinsamkeit wird besonders deutlich, wenn wir weiter unten die amerikanischen Fassungen den schottischen Fassungen gegenüberstellen.

Jedoch wird in *E-B* wie in der echten Volksfassung A die Vereinsamung der beiden Menschen, die am Morde schuld sind, mit Gröſse ertragen. Was das Leben lebenswert machte, hat den Wert völlig verloren. Es ist nicht nur eine Ausflucht, wenn Edward behauptet, er habe seinen Falken, er habe sein Roſs getötet.[66]) Es ist das Grauen vor der „ausgesprochenen" Tat, die erst in der unbarmherzigen Klarheit des direkt benennenden Wortes *O I have killed my father dear* ihre ganze Schwere offenbart. Das Zögern läſst sich darum auch nicht allein aus der volkstümlichen Vorliebe für Gestaltung und Aufbau in der Dreizahl erklären. Nach vollbrachter Tat scheinen ihm die Freuden seines Rittertums ebenso schal, wie ihm sein sonstiger Besitz, selbst Frau und Kind gleichgültig geworden sind. In beiden schottischen Fassungen ist diese Entfremdung der Welt gegenüber, die Edward durch seine Tat erleidet, meisterhaft dargestellt.

Ist es nun aber nicht gerade das Kennzeichen einer echten Gemeinschaft und auch einer Volksgemeinschaft, daſs der Einzelne durch die Zugehörigkeit zu der Gemeinschaft geborgen ist, daſs die Gemeinschaft für den Einzelnen und für die Taten des Einzelnen eintritt, daſs schlieſslich Einsamkeit und Vereinsamung als furchtbarste Strafen, als furchtbarstes Geschick empfunden werden? Und eine solche Vereinsamung bildet den Gehalt der schottischen *E*!

Der Bau der einzelnen *E*-Strophen, wie der Aufbau der ganzen Ballade nach dem Gesetz der Dreizahl, wie auch die Stilisierung in wenigen plastischen Bildern[67]) erweisen beide schottischen Fassungen als Ergebnis einer längeren Volksläufigkeit. Die Form der Darstellung kann also nur in Schichten des Volkes entstanden sein, die auf mündliche Tradition angewiesen waren. Falls wir Volk mit unterster Schicht eines Kulturvolkes identisch setzen wollten, würde ein Widerspruch vorliegen: durch Volkstradition bedingte Art der Darstellung bei volksfremdem Gehalt; denn jedenfalls in ruhigen Zeiten sind die untersten Schichten stets

---

[66]) „... mit dem Blute des Falken und des Grauhundes will er sich ausreden". E. Schmidt 47. Vgl. dagegen § 35 D.

[67]) Vgl. Anm. 60.

unheroisch gewesen, sie hatten kein Empfinden für tragische Entwicklung und Konstellation. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären?

Ein solcher Widerspruch ist in der 2. und 3. Gruppe der amerikanischen Fassungen nicht vorhanden.[68]) Die Bauern der appalachischen Berge verloren immer mehr das Empfinden für die heroisch-tragische Lebensauffassung ihrer grofsen schottischen Vorfahren. Und es ist ein allgemeines Gesetz, dafs sich unverstandene Züge in Balladen nur eine Zeit lang erhalten (falls sie nicht zur Formel erstarrt sind), um dann in eine dem Verständnis angemessene Form umgebildet zu werden. Vereinsamung und Tod sind für die appalachischen Bauern nicht mehr notwendige Folge des Bruder- oder Vatermordes. Edward darf sich der Verantwortung und Sühne für den Brudermord entziehen. Bevor der Vater zurückkehrt, wird Edward sich auf eine Seereise begeben, jedoch nicht etwa allein, sein "sweet little wife" wird ihn begleiten. Sohn und Mutter retten sich vor der Vereinsamung dadurch, dafs sie sich von den liebsten Menschen Gesellschaft leisten lassen.[69]) Die Kinder übergibt er der Mutter; sie sollen ihr Gesellschaft leisten. Seine Nachkommen werden später sein Vermögen erben. Aus der Tragödie objektiver oder auch pathetischer Darstellung ist im Grunde eine Familientragikomödie entstanden. Diese amerikanische Fassung scheint all denen Recht zu geben, die dem „Volk" (und darunter verstehen diese Forscher die unteren Schichten einer Kulturnation) jedes Empfinden für eine im Leben verankerte Tragik absprechen.[70]) Für die meisten amerikanischen

---

[68]) § 2 dieses Aufsatzes. Die Entheroisierung des Edwarddialoges fand aber auch schon in Schottland und England statt, wie aus der Motherwellschen Fassung von *Lizie Wan* (Child 51 B) und der Dialogfassung der *Twa Brothers* aus der Nähe von Chester (Child 49 I; vgl. Anm. 53) hervorgeht. Es ist nur bezeichnend für die amerikanischen Übermittler, dafs sich die „unheroische" Tradition so stark durchgesetzt hat.

[69]) Sharp-Karpeles 8 E. 7.

What will you do with your dear little babe?
I'll leave it here in this lone world
To dandle on your knee.

[70]) Vgl. Naumann, *Volkskunde* 122.

Sänger war das Leben das höchste aller Güter, und sie wandelten den selbstgewählten Tod im lecken Boot in eine Weltreise Edwards um.

Sind nun etwa die amerikanischen *E*-Fassungen, wie sie in der 2. und 3. Gruppe vorliegen, die typischen Volksballaden vom Brudermörder? Keineswegs. Ich habe nachzuweisen versucht[71]), dafs im 16. und 17. Jahrh., dem klassischen Zeitalter der schottischen Volksballade, auch die Freien Nordenglands und Schottlands zum „Volke" gehörten. Auch sie pflegten die mündliche Tradition, um die geistigen Güter ihrer hohen bodenständigen Kultur und die umgewandelten fremden Schätze von Generation zu Generation weiterzugeben. Auf diese Weise scheint sich also der Widerspruch in den schottischen *E*-Fassungen zu lösen: der Gehalt, der den unteren Schichten einer Kulturnation fremd sein mufste, entspricht durchaus dem Lebensempfinden der Freien Nordenglands und Schottlands, unter denen durch lange (Familien-)Tradition die Volksballade ihre typische Gestalt gewonnen hat.

Die *E* ist in einer Volksschicht entstanden, die ausgesprochene Ehr- und Mafsbegriffe entwickelt hatte, eine eigene Kultur besafs und einen Stand darstellte. Die volkstümliche Art der Darstellung und die Stilisierung der Fabel auf wenige Hauptzüge hin erklärt sich ebensogut aus einer langen mündlichen Tradition unter den Mitgliedern eines Standes wie unter den Mitgliedern einer Volksgemeinschaft.[72])

Als die *E* aber von den Mitgliedern unheroischer Volksschichten längere Zeit gesungen wurde, nahm sie auch bald die entsprechenden primitiv realistischen Züge an. So erklären sich die amerikanischen *E*-Fassungen der 2. und 3. Gruppe, *Lizie Wan* B und *Twa Brothers* I.[73])

Die amerikanischen und skandinavischen Edward-Fassungen der 1. Gruppe[74]) zeichnen sich durch Knappheit, Ergriffenheit und heroische Auffassung vor den Fassungen der 2. Gruppe aus. Die Testamentsstrophen, die noch

---

[71]) I. Hauptteil, § 11.

[72]) Vgl. § 12. 1.

[73]) Vgl. Anm. 68.

[74]) §§ 2 und 5.

Gedanken für die Mitwelt aufkommen lassen, sind nicht eingedrungen oder wieder geschwunden.

In Schottland gehören zu der 1. Gruppe: *Lizie Wan* A (als älteste Fassung), *The Twa Brothers* 49 D E H; F (Buchan).[75] Es ist für den ernsten Ton und den Formensinn dieser Fassungen kennzeichnend, dafs in allen der dramatische Eingang mit der allmählichen Enthüllung gewahrt ist. In allen Fassungen der 1. Gruppe treten ferner nur die Tiere der Ritterwelt auf: Falke, Rofs und Hund.[76]

Sharp-Karpeles D und G stehen in der Überlieferungsreihe von *Lizie Wan* A. Fassung G, *Sung by Mr. Ebe Richards at St. Peter's School, Callaway, Va.*, hat als einzige amerikanische Fassung Falke, Rofs und Bruder:

1. *Where did you get your little blood red?*
   My son, come tell to me.
   I got it out of the little grey hawk
   That sits on yonders tree.

2. *That little grey hawk's blood was never so red.*
   My son, come tell to me.
   I got it out on that little red (sometimes *grey*) *colt*
   That ploughed on yonders field.

3. *That little grey* (or *red*) *colt's blood was never so red.*
   My son, come tell to me.
   I got it out of my poor little brother
   That rode away with me.

Str. 4 und 5 siehe § 2 unter der 1. Gruppe.[77]

Für Davis D und Taylor-Edw., die eigentlich nur Varianten der gleichen Version sind, ist uns lange Familientradition bezeugt.

In den Fassungen der 1. Gruppe sind wir auf die älteste uns erhaltene Stufe der *E* gestofsen.

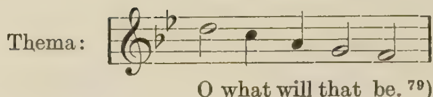
---

[75] F ist geschwätzig, wie so häufig die Fassungen aus Aberdeenshire.

[76] Dagegen haben *Lizie Wan* B: Rofs, Grofsvater, Schwester. 49 F: Kaninchen, Eichhörnchen, Bruder; Sharp-Karpeles 8 H: Pferd, Kuh, Hund, Bruder. J: *Grey mare, grey hound, Guinea-pig, brother.*

[77] It is also worth mentioning that the hawk occurs only in the older English texts . . . Taylor 22. Durch den neuen Text in Sharp-Karpeles ist diese Feststellung schon überholt.

§ 11. Die Melodien.[78])

Thema: 

[79])

Während die Melodien der verwandten Dialogballade *Lord Randal* in Schottland, England und Amerika in zahlreichen Fassungen (auch aus dem vorigen Jahrhundert) erhalten sind und schon der Ansatz zu einer Melodievergleichung vorliegt[80]), sind die Balladenmelodien des Edwardkreises erst im 20. Jahrhundert und nur in Amerika aufgezeichnet worden. Motherwell (340) kündigt zwar eine Melodie zu *E-A* an, vergiſst unglücklicherweise aber, sie abzudrucken.

In früheren Zusammenhängen habe ich schon auf zwei Tatsachen hingewiesen: 1. Der Charakter einer gesungenen Ballade läſst sich nur dann sicher umreiſsen, wenn wir auch den Charakter der Melodie kennen.[81]) Zwei Fassungen mit fast identischem Wortlaut können dennoch einen ganz verschiedenen Charakter haben, wenn sie nämlich zu verschiedenen Melodien gesungen werden, so etwa die Fragmente der *E*, Sharp-Karpeles B und F[82]); C und I.

2. Der Rhythmus des Balladentextes wird erst durch die Melodie eindeutig bestimmt.[83]) Die Zeile *O what will that be* läſst sich in verschiedenster Weise betonen und rhythmisieren, die Melodie[84]) entscheidet ⏗ × × ⏗ ⏗.

Ich habe die Melodien zu den *E*-Fassungen Sharp-Karpeles[8] A—J und Davis[7] C und D benutzt. Es ist hier nicht der Ort, Melodieanalyse und -vergleich *in extenso*

---

[78]) Vgl. die Literatur zu § 9 und Kap. V (S. 28 und 74).

[79]) Aus Sharp-Karpeles 8 H.

[80]) Ph. Barry, *The Ballad of Lord Randal in New England.* JAFL XVI (1903), 258—64.

[81]) Vgl. § 17. Die Einheit von Melodie und Wort.

[82]) Maud Karpeles bemerkt zu B und F: 'It is possible that B and F belong to Lizie Wan.' Sharp-Karpeles 414.

[83]) Vgl. § 18. Melodie und Metrum.

[84]) Vgl. das musikalische Thema oben.

vorzuführen. Doch darf ich nicht ganz darauf verzichten, vor allem deshalb nicht, weil der Wert der amerikanischen *E*-Fassungen (wie überhaupt der amerikanischen Fassungen) hauptsächlich in den schönen alten Melodien liegt.[85])

Tonarten.

Fast alle Melodien der *E* stehen in den sog. Kirchentonarten[86]) und in der Fünftonreihe (Pentatonik)[87]); in reinem Dur: Sharp-Karpeles B und Davis C und D. Tonartenwechsel liegt vor in Sharp-Karpeles A. Es ist für die Macht der Tradition kennzeichnend, daſs sich die in Schottland so beliebte Fünftonreihe noch in 6 Melodien gehalten hat.

Taktgeschlecht.

Alle Melodien haben geradteilige Takte (meist $^4/_4$); die Dur-Melodien, Sharp-Karpeles B und Davis D, $^6/_8$ Takt. Doch ist das Taktgeschlecht noch keineswegs ausschlaggebend für den Charakter der Melodie. Die fröhliche tänzerische Dreiklangmelodie (B) und die ernst schreitende rhythmisch bewegte Melodie (D) sind beide im $^6/_8$ Takt aufgezeichnet.

Rhythmus.

Wenn das Balladengeschehen lebendig vor Augen steht (d. h. wenn die Worte nicht zur beliebigen Unterlage einer Lieblingsmelodie dienen müssen), werden das Wort und der Rhythmus des Wortes die Melodie bestimmen. Ich lasse zwei Melodien folgen, die zu den beiden Vertretern

---

[85]) Taylor läſst in seiner Monographie die Melodien überhaupt auſser Acht. Die erste vollständige Monographie (d. h. mit Verwertung der Melodien) einer englisch-schottischen Volksballade stammt von Anne Gilchrist, *Lambkin* (Child 93) im *Journal of the English Folk Dance and Song Society* Bd. I Nr. 1 (1933).

[86]) Sharp-Karpeles F. G.

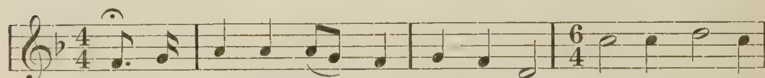
[87]) Sharp-Karpeles C D E H I J. Vgl. auch § 9. *Vorgeschichte der Balladenmelodien.* Die Klassifizierung der Melodien, die Sharp (Sharp-Karpeles XIXf., Sharp, *Conclusions,* The Modes) durchführt, scheint mir wissenschaftlich in vielen Fällen nicht haltbar zu sein.

der ersten amerikanischen Gruppe gehören; Sharp-Karpeles G:





Sharp-Karpeles D[88]):







Es ist bezeichnend, daſs im letzten Takt von G die einzige rhythmische Dehnung auf die expressiven Worte: *yonders tree, yonders field, away with me, across the sea* und *that will never be* fällt. In D fällt die rhythmische Verschiebung im Refrain auf.[89])

Perioden.

Die meisten *E*-Melodien bestehen aus zwei Perioden. Eine ähnliche Schluſsperiode hat sich in fast allen Melodien durchgesetzt; im übrigen ist das Profil der Melodien recht verschieden. Es ähneln sich Sharp-Karpeles A und G; C, E, J. (Vgl. Mersmann, *Grundlagen* 107ff.)

---

[88]) Sung by Mr. Trotter Gann at Sevierville, Sevier Co., Tenn.

[89]) Vgl. Mersmann, *Musikalische Werte des Kehrreims, Jahrbuch* I 119.

§ 12. Zusammenfassung.

Der Streit um die bekannte *E-B* als echte Volksballade läſst sich nicht durch eine einfache Antwort schlichten. Die Art der Darstellung ist nur aus einer langen mündlichen Tradition dieser Ballade zu verstehen. Darstellung und Aufbau der *E-B* sind volksecht; einzelne Züge sind durch einen Überarbeiter umgebildet, die objektiv-tragische Auffassung ist in die pathetisch-tragische umgebogen worden, auch hat der Überarbeiter die Strophenform von *E-B* künstlich gefügt; wie ich schon hervorhob, faſste er Frage- und Antwortstrophe einer Edward-Fassung, die etwa die Gestalt von *E-A* gehabt haben muſs und uns vielleicht nicht erhalten ist, zu einem Doppelvierzeiler zusammen und band die 1. und 5. Zeile durch den Reim.[90]) Dadurch entstand eine Stropheneinheit, die auch für das Ohr hörbar war. Der Überarbeiter benutzte Variationen, wie sich deutlich nachweisen läſst, teilweise auch aus Reimnot. Die ersten Zweifel an der Echtheit der *E* als Volksballade gründeten sich auf die künstlich archaisierende Schreibung, die man, und sicherlich auch wohl mit Recht, dem Antiquitätensammler Sir David Dalrymple zuschrieb. Wenn dies jedoch der einzige Einwand wäre[91]), so könnte man der Entgegnung Childs

---

[90]) Schon Brandl vertrat die Meinung, *E-B* sei metrisch zu kunstvoll ausgearbeitet, um als treuer *popular song* gelten zu können. In *E-B* „... finden wir überall inneren Reim viel durchgebildeter als im Son Davie, und, was schwerer ins Gewicht fällt, derselbe Endreim bindet die 14 Langzeilen.“ E. Schmidt 44.

[91]) Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts wurden immer wieder Zweifel an der Volksechtheit der *high-class romantic ballads of Scotland* laut. Diese Zweifel wurden am ausführlichsten von Robert Chambers begründet. Nicht nur *Hardyknute*, sondern auch *Sir Patrick Spens* und *Edward* (weiterhin werden verdächtigt Child 115, 173, 79, 96, 89) seien moderne Kompositionen aus dem Anfang des 18. Jahrh., wahrscheinlich von Elizabeth Lady Wardlaw of Pitreavie. Die Gegner dieser These waren sofort auf dem Plan: Norval Clyne, *The Romantic Scottish Ballads and the Lady Wardlaw Heresy*, Aberdeen 1859; James Hutton Watkins, *Early Scottish Ballads*, Glasgow 1867.

Natürlich ist die These von Chambers nicht haltbar: *S/* A ist schon 1690 aufgezeichnet. Was Chambers für Stileigentümlichkeit eines Dichters hält (30, 23), sind in Wirklichkeit die Gemeinstrophen der schottischen

auf diesen Einwand beipflichten: "As spelling will not make an old ballad, so it will not unmake one." Child fährt fort: "We have, but do not need, the late traditional copy A to prove the other genuine." Aber gerade die echte volksgemäſse Fassung hat uns gezeigt, daſs *E-B* in der uns überkommenen Gestalt nicht aus der mündlichen Überlieferung des Volkes stammen kann. Die Volksballade, aus der Sir David Dalrymple oder ein anderer die berühmte *E* zusammengesetzt hat, läſst sich nicht mit Sicherheit ermitteln.

Der Aufbau der Volksballade aber, die dem Schöpfer von *E-B* vorgelegen haben muſs, hat sicherlich der *E-A* weitgehend entsprochen.

Der Umgestalter von *E-B* ist ein groſser Künstler gewesen, der die Gestaltungstendenzen wohl begriffen hat, die während der mündlichen Überlieferung im Volke wirkten. Ich habe versucht, einige der wesentlichen Stufen der äuſseren und inneren Entwicklung von *E-B* aufzuzeigen:

Äuſserer Verlauf (Motiv und Struktur):

Ich führe jeweils die Fassungen an, die faktisch(!) die betreffende Etappe repräsentieren.

1. Allmähliche Herausbildung eines dramatischen Dialoges im 2. Teil einer *Verwandtenmord*ballade. *Lizie Wan* A.

2. Isolierung dieser in sich abgerundeten Dialogszene und Verwendung als Schluſs in motivverwandten Balladen: 1. Gruppe der skandinavischen Fassungen; Sharp-Karpeles G, Davis D; *The Twa Brothers* D, E, F, G.

3. Ersatzmotivierung des Mordes: *Weidenzweigstrophe.* Sharp-Karpeles D und Taylor-*Edw.*
   In *F*/ B und C die zusätzliche Motivierung: Der Gemordete hatte das Weib des Bruders geschändet.

---

tragischen Ballade. Jedoch trifft seine Beurteilung der schottischen Balladen in Percy's *Reliques* etwas Richtiges: All those which Percy obtained in manuscripts from Scotland, are neat finished compositions, as much so as any ballad of Tickell or Shenstone. Those from Mrs. Brown's manuscript, have also an author's finish clearly impressed on them. Chambers 39.

4. Motiventlehnungen aus *Lord Randal*:

   a) Der leise Eingang: Die skandinavischen Fassungen und *The Twa Brothers*, Child 49 I.

   b) Nur die Testamentsstrophen:

      1. Die 2. Gruppe der skandinavischen Fassungen.

      2. Die 2. und 3. Gruppe der amerikanischen Fassungen; *The Twa Brothers* 49 I; *Lizie Wan* 51 B und Sharp-Karpeles 14.

   c) Die Testamentsstrophen (b 1) und das Fluchmotiv: *E-B* und *E-A*.

5. *E-B*: Ersetzung des Brudermotivs durch das Vatermotiv. Individuelle Ausgestaltungen: Künstliche Überarbeitung der volksläufigen Vierzeiler (von *E-A*); Reimbindungen; Variationsstil.

Innerer Verlauf (Wandlungen in der Haltung):

1. Stufe: Die heroische Auffassung.

   a) Ergriffenheit von der Tragik. *Lizie Wan* A.

   b) Harte Objektivität; Herbheit des Tones: 1. Skandinavische Gruppe. Davis D; *The Twa Brothers* 49 D.

   c) Stilistische Verflachung: Sharp-Karpeles 8 G.

   d) Weitere Verflachung durch die realistisch aufgefaſste *Weidenzweigstrophe*: Sharp-Karpeles 8 D; Taylor-*Edw.*

2. Stufe: Die heroisch-pathetische Auffassung.

   a) Durch Eindringen der Gedanken an die Mitwelt (die Testamentsstrophen), die zwar achtlos dem Elend überlassen wird: 2. skandinavische Gruppe.

   b) durch weiteres Eindringen des Fluchmotivs (und durch die symbolisch aufgefaſste *Weidenzweigstrophe*): *E-A*.

3. Stufe: Die realistische Umdeutung.

   a) Die 2. amerikanische Gruppe: der Sohn sorgt für sich und seine Angehörigen; er kehrt aber niemals zur Mutter zurück; dazu *S*/ K.

   b) Die 3. amerikanische Gruppe: *Happy End.*

4. Stufe (die sich nicht mehr aus Tendenzen der Volksläufigkeit erklären läſst):

Die subjektiv-pathetische Auffassung in *E-B.*

E-B ist die künstlerische Nachschöpfung oder Vollendung einer Volksballade. Der überragende Wert dieser Edward-Ballade bleibt durch meine Darlegungen unbestritten.

MARBURG. WOLFGANG SCHMIDT.

NOTES ON *BEOWULF*.

VIII.

1068 Finnes eaferum, ða hie se fær begeat,
hæleð Healfdena, Hnæf Scyldinga,
in Freswæle feallan scolde.

In a paper published some years ago[1]), I studied the Finnsburg Episode as a work of art — more specifically, as a combination of two themes: a lament over the misfortunes of Hildeburh, and an apology for the conduct of Hengest. In this study I made only incidental reference to the introductory passage quoted above, and it is far from my intention to discuss it here in all its ramifications. Let me say, however, that if in truth the Episode as a whole is concerned with the tragic situation of Hildeburh and Hengest, its introductory lines might well be expected to tell us what had happened to make the situation the tragic thing it was. What do ll. 1068—1070 in fact tell us? As I interpret the passage, we are told that Hnæf and the son of Finn were destined to fall on the Frisian battle-field, when the calamity came upon them. The poet says "were destined to fall" instead of the simple "fell", I take it, in order to bring Fate into the picture at the very beginning. But the importance of the Introduction, for us at least, lies not so much in its fatalistic tone as in the information which it gives to us. We learn at once of the two deaths out of which the tragic situation grew. For Hildeburh, obviously, the tragedy had its roots in the *circumstances* of the slayings rather than in the slayings themselves. Her son and her brother fought on opposite sides, and in the fall of the one,

---

[1]) JEGPh XXV, 157 ff.

vengeance was wreaked for the fall of the other. But this very circumstance, which made the tragedy of Hildeburh so black, also made it possible for Hengest to come to terms with Finn. The two deaths offset each other, and a truce, or even peace, might be made by the contending parties without dishonor. If nevertheless the terms actually agreed upon left Hengest in a tragic situation, they did so because Hengest not only made peace, but went so far as to enter the service of the slayer of his lord. When Hengest became Finn's man, he thereby lost his honor. The deaths of Hnæf and the son of Finn, then, which made the tragedy of Hildeburh, likewise gave rise to the tragedy of Hengest, and it is eminently proper that the Episode begin with a statement of the nature of that situation which was to have such tragic consequences for the man and the woman to the tale of whose woes the Episode is devoted.

In view of these considerations, one is surprised to note that nearly all the editors and commentators take the *eaferum* of l. 1068, not in its primary and normal sense 'son' (with plural for singular like the *bearnum ond broðrum* of l. 1074), but rather in a secondary and most unusual sense 'men'. I will not examine in detail the reasons for this curious interpretation of the familiar word. Let it suffice to say that the dative construction of *eaferum* wanted a satisfactory explanation until 1924, when R. A. Williams[1]) correctly classified it as a dative of accompaniment (or comitative dative, as he prefers to call it). Unluckily Williams did not establish the soundness of his explanation by citing parallels and in consequence his interpretation of the passage has failed to win the recognition which is its due. It is my purpose here to repair Williams' omission, and to support the dative of accompaniment of l. 1068 with parallels which, I hope, will convince even the most hardened of emendators.

The passages listed below are all taken from *Beowulf*. First come the cases which I regard as unquestionable examples of the dative of accompaniment; these are followed

---

[1]) *Finn Episode* 19 f.

by cases which in my opinion are best explained as such a dative, but which can be explained otherwise:

2076 þær wæs Hondscio   hilde onsæge,
feorhbealu fægum

'there life-bale and battle attacked Hondscio, the doomed man.' Here *hilde* is a dative of accompaniment, grammatically attached to *feorhbealu*. The editors emend to *hild*.

2957   þa wæs æht boden
Sweona leodum,   segn Higelace
freoðowong þone   forð ofereodon

'then the Swedes were pursued, the banners and Hygelac went forward over that field of refuge.' Here *Higelace* is a dative of accompaniment, grammatically attached to *segn*. The editors emend to *Higelaces*.

3134 þa wæs wunden gold   on wæn hladen,
æghwæs unrim,   æþelinge boren,
har hilderinc   to Hronesnæsse

'then the wound gold, a countless multitude of everything, was loaded on the wagon; the hoary warrior, the prince, was borne to Hronesnæs.' Here *æþelinge* is a dative of accompaniment, grammatically attached to *hilderinc* and serving as a variation of that term. The editors emend in various ways.

982 siþðan æþelingas   eorles cræfte
ofer heanne hrof   hand sceawedon,
feondes fingras

'after the nobles looked over (?inspected) the high roof, after they beheld the hand and fingers of the foe and the strength of the hero (i. e. Beowulf).' Here *cræfte* is a dative of accompaniment, grammatically attached to *hand* and *fingras*. The editors give no explanation of this dative construction (instr. according to Schücking).

2817 þæt wæs þam gomelan   gingæste word,
breostgehygdum,   ær he bæl cure

'those were the last words and breast-thoughts of the old man before he died.' Here *breostgehygdum* is best taken as a dative of accompaniment, grammatically attached to *word*.

1011 ne gefrægen ic þa mægþe, maran weorode,
ymb hyra sincgyfan sel gebæran

'I have not heard of that tribe behaving better, I have not heard of a greater band of men, around their lord.' Here *weorode* is best taken as a dative of accompaniment, grammatically attached to *mægþe*. The meaning of the passage is clear: the Danes are on their best behavior (by way of contrast to the treachery which is to come, mentioned in l. 1018), and the dright or comitatus is at its greatest (it is doomed to fall off, and finally to vanish altogether, with the overthrow of the Scylding dynasty in the reign of Hrothulf). The poet by virtue of the dative of accompaniment construction is able to combine these two statements into a single clause and to avoid repeating the *gefrægn* formula. Klaeber's ingenious explanation[1]) is unfortunate in that it involves the interpretation of *þa* as an adverb (in agreement with Schücking), and so spoils the point of the passage, a point sadly blunted, at least, unless *þa mægþe* means 'that tribe' (i. e. the Danes). Against Klaeber's view it may be said that the adverbial *þa* forms no necessary part of the *gefrægn* formula; thus, no *þa* appears in *Beowulf* 1027. Again, an adverbial *þa* would be inappropriate and stylistically objectionable in l. 1011, by virtue of its use in the sentence immediately preceding. Finally, it may be observed that when an adverbial *þa* is used in connexion with the *gefrægn* formula it takes initial position. We are driven to conclude that the *þa* of l. 1011 is the demonstrative adjective, not the adverb.

---

[1]) *Ed.* p. 164.

BALTIMORE. KEMP MALONE.

BEOWULFIANA.

I. ll. 217—225 (ed. Klaeber):

> Gewāt þā ofer wǣgholm winde gefȳsed
> flota fāmiheals fugle gelīcost,
> oð þæt ymb āntīd ōþres dōgores
> wundenstefna gewaden hæfde,
> þæt ðā līðende land gesāwon,
> brimclifu blīcan, beorgas stēape,
> sīde sǣnæssas; þa wæs sund liden,
> eoletes æt ende. Þanon ūp hraðe,
> Wedera lēode on wang stigon.

The MS. reading *eoletes* in v. 224a is very likely a corruption. In any case, one would not expect a word meaning "voyage" or "sea", because it would make the passage too trivial. The Geats came in sight of land *on āntid ōþres dōgores*, i. e. 'on the second day in due time', but they may yet have been far from the coast. V. 224a might, then, be an expression of time, in addition to the indefinite *þa*. The corrupt word is perhaps *ēfenes* (an Angl. form of *ǣfenes*, first altered into *eofenes*). *Æfenes æt ende* 'at the end of the evening' would mean 'towards sunset', i. e. when *ǣfenlēoht under heofenes haðor beholen weorþeð* ('when the evening-light [the sun] disappears from the firmament').[1] The banquet arranged in honour of the Geats may be thought to be going on till long after sunset, which harmonizes with ll. 702—703, where Grendel is said to approach the royal hall in the dark of night: *cōm on wanre niht scrīðan sceadugenga.*

Another conjecture to be considered is *heofenes*, which reading demands *sunne* instead of *sund*. Thus: 'the sun was then advanced towards (had reached) the end (border)

[1]) This, it seems, would correspond fairly well to the distance which the Geats had to cover (see Klaeber's edition, p. 135 [Notes]). Note also the words expressing hurry: *hraðe* (224) and *ōnetton* (306); the Geats are eager to arrive at Heorot before nightfall?

of the firmament.' *Æt* denoting motion is found elsewhere. Besides, it does not seem unlikely that *hraþe* as an alliterative should have the preference over *up*. The conciseness of the description: the Geats are no sooner in sight of land than they are said to get on shore, would scarcely be more surprising than that of ll. 1908—13:

Sǣgenga fōr
— — — — — — forð ofer yðe
— — — — — — — — — —
þæt hīe Gēata clifu ongitan meahton,
cūþe næssas; cēol ūp geþrang
lyftgeswenced, on lande stōd.

II. ll. 303b—306.

Eoforlīc scionon
ofer hlēorber[g]an gehroden golde,
fāh ond fȳrheard, — ferhwearde hēold
gūþmōd grummon. Guman ōnetton — — —

The words *ferhwearde hēold* no doubt refer to *eoforlīc* in v. 303b, in spite of the incongruity of number. A remark on Beowulf watching over the life of his fellow-heroes (cf. ll. 206—207: *cempan gecorone, þāra þe hē cēnoste findan mihte*) would be out of place here, while it could easily be said figuratively of the boarfigures. As to v. 306a *gūðmōd grummon*, an interpretation seems possible without altering the MS. reading. *Grummon* may be the pret. plur. of a strong transitive *grimman*, identical with the verb occurring (in opt.) in the laws of Eadgar (IV, 1, 4)[1]: *Đonne beode ic 7 se ærcebisceop, þæt ge God ne grymman*[2]), where the verb in question means 'to make angry', 'to irritate', 'excite'. *Gūðmōd grummon* would then mean: 'the boar(figure)s excited the battle-mood (i. e. the courage) of Beowulf and his men' or 'inspired them with rage in the battle'.[3]) That would, it is true, imply

[1]) Liebermann, *Gesetze der Angelsachsen.*

[2]) This is the reading of the MS. F, which, on the whole, is better and to some extent more archaic than C; the latter has the synonymous *gremian*. *Gremian* occurs, for instance, in Alfred's *Pastoral* ed. Sweet p. 165,2: *Hwæt is ðienga ðe bieter[r]e sīe on ðæs lareowes mode oððe hit suiður [ge]hierste ond gegremige ðonne se anda ðe for ryhtwisnesse bið úpáhæfen.*

[3]) *Gūðmōd* might well be a substantive of the type of *gūðcræft*, *gūðcearu* etc. It is to be noted that in *Beowulf* compound-adjectives with *mōd* as the

a second sudden change of number. But apparently this incongruity did not offend Anglo-Saxon ears, as is shown by the following passage in Alfred's *Pastoral* (407, 19—28).

Ongean ðæt sint to manigenne ða ðe ðonne giet ungefandod habbað flæsclicra scylda — — — Hi sint to manienne ðæt hi witen [swa] swa hie on hira steðe gestondað swa him mare gescot & ma flana hiera feonda to cymð. Forðæm he ongit swa micle suiður him on feohtan swa he hine selfne untrumran gefred on his lichoman. Ac gif he ðonne ðæm wiðstent, ðonne ongit he swa micle maran sige on him selfum swa he unieð wiðstod. Ac hie sint to manienne ðæt hie unablinnendlice ðara leana wilnigen — — —

The original has the same incongruity, but it must be borne in mind that Alfred always translates freely, that he paraphrases rather than translates and consequently cannot be supposed to have rendered the Latin text slavishly word for word. A similar incongruity, though not in the Latin text, occurs p. 413, 26—33. On the other hand, v. 305b may be intentionally individualizing: each boar watches, like a genius, over the life of the hero whose helmet it surmounts, while in vv. 303b and 306a the plural is more graphic.

Anyhow, the emendation of *grummon* remains tempting. Bugge's[1]) reading, *gūðmōdgum men*, as well as that of Holthausen[2]), though otherwise excellent, seems to me syntactically uncertain. To express the relation in question one would expect the genitive, as in l. 2909f.: *healdeð higemǣðum hēafodwearde leofes ond lāðes*, while the dative would sooner convey the same idea as when connected with *bewerian*, e. g. l. 938f.: *ðāra þe ne wēndon þæt hīe wīdeferhð / lēoda landgeweorc lāþum beweredon / scuccum ond scinnum*, or in prepositional constructions like l. 540f: *Hæfdon swurd nacod, þā wit on sund rêon /, heard on handa*; *wit unc wið hronfixas / werian þōhton*; l. 319: *Ic tō sǣ wille / wið wrāð werod wearde healdan.* Perhaps we have to read: *ferhwearde hēold, gūðmōd gramum.* Combining, by a rather slight zeugma, *hēold* both with *ferhwearde* and with *gūðmōd*,

second element (with the exception of *galgmōd*) always have an adjective as the first element (e. g. *wērig-mōd, bolgen-mōd*).

[1]) PBB 12 (1887), p. 83f.

[2]) Anglia XLVI (1922), p. 79 '*ferhwearde hēold, gūðmod, grimmum* (dat. pl.): 'the boar (on each helm) screened, stout, the fierce ones' lives'.

we should get the sense: 'the boar watched over the life (of the warrior) and kept up his spirits in the battle against his foes.' Or — still more simply — taking *gūðmōd* to be an adjective: 'the boar, warlike, watched over the hero's life against his foes.'

III. ll. 3074f.

Næs hē goldhwæte gearwor hæfde
āgendes ēst ǣr gescēawod.

Holthausen[1]) has given a new interpretation of these lines by changing *goldhwæte* into *goldhwæt*, *hæfde* into *næfde* and reading *næs* as *ne wæs*. However *goldhwæte* could safely be left intact by construing it with *strude* in l. 3073 (*næs hē goldhwæte* [*strēad*]), as suggested in my note[2]) in which I tried to explain the passage without changing the MS. In addition to my own interpretation or, strictly speaking, two alternative interpretations — not three interpretations! — I pointed to Kock's hypothesis: *goldhwæte* = acc. sing. of a substantive **goldhwatu* (of the type of *wordlatu*), being a variation of *ēst* in l. 3075.[3]) But I found it doubtful that this word could have meant 'readiness about gold' and not rather 'eagerness for gold'. Afterwards my attention was drawn to certain parallels — one of them, it is true, occurring in O. N. — which, in addition to the parallels cited by Kock, seem to speak in favour of *gold-hwæt* in the sense of 'liberal', and consequently, of a substantive **gold-hwatu* = 'liberality'. In O. N. *ǫrvastr af fé* or simply *ǫrvastr*, i. e. the superlative of *ǫrr* 'brisk', 'ready', 'energetic', a synonym of *hvatr* = O. E. *hwæt* 'brisk', 'vigorous', has commonly the meaning 'liberal'. Similarly, O. E. *ælmesgeorn* (e. g. Aelfric O. N. T. 752) does not mean, as one might possibly expect, 'eager for alms' (cf. *lofgeorn*), but 'eager to give alms', i. e. 'charitable' (cf. also *gold-wine* = 'gold-friend' = generous prince).

---

[1]) Beiblatt 43, 157.

[2]) Neuph. Mitt. 1931, p. 109; mentioned by Holthausen, l. c.

[3]) Anglia XLII, p. 123.

HELSINGFORS. ÅKE FURUHJELM.

NEUE FUNDE AUF KONTINENTAL-SÄCHSISCHEN FRIEDHÖFEN DER VÖLKERWANDERUNGSZEIT.[1])

(Mit 30 Tafeln.)

Vorbemerkung. Die in der folgenden Studie niedergelegten Ergebnisse der jüngsten Spatenforschung im kontinentalen Kerngebiet der sächsischen Eroberer Englands sind, ähnlich formuliert und begründet, von mir schon auf dem I. Internationalen Kongreſs für Vor- und Frühgeschichte in London (August 1932) und Versammlungen von Freunden der Heimatgeschichte in Cuxhaven und Wesermünde-G. vorgetragen worden.

Der dringende Wunsch der Hörer, das wichtige Material und meine Deutung möglichst bald und vollständig veröffentlicht zu sehen, konnte rascher erfüllt werden, als ich zu hoffen gewagt hatte, indem der Herausgeber der Anglia und ihr opferwilliger Verleger sich zu sofortiger Aufnahme in die Zeitschrift bereit erklärten.

Neben diesen beiden Herren fühle ich mich P. Schübeler und Th. A. Schröter-Wesermünde-G., ferner namentlich K. Waller-Cuxhaven stark verpflichtet: selbstlose Diener der Wissenschaft, überlieſsen sie mir die Auswertung des von ihnen in mühevoller Arbeit gehobenen Fundinventars zweier neuentdeckter sächsischer Friedhöfe; und, damit nicht genug, er-

---

[1]) Angesichts der imponierenden Aufwärtsentwicklung, welche die nordische Archäologie in den letzten Jahrzehnten genommen hat, scheint es an der Zeit, daſs ihre Ideen und Ziele, ihre Methoden und Resultate dem Anglisten vertrauter werden, als es bisher der Fall war.

Der vorliegende Beitrag F. Roeders soll zunächst einmal eine lebendige Vorstellung von dem Material vermitteln und beispielhaft die siedlungsarchäologische Forschungsweise erläutern. Der Verfasser wird, wenn möglich schon im nächsten Bande, eine Abhandlung folgen lassen, in der zusammenfassend, von der gleichen Warte, die Probleme umschrieben werden, die sich an die Eroberung und Besiedlung Englands durch festländische Germanen knüpfen.

Auch einer einfachen, nicht durch methodische Fragestellung beschwerten Publikation von gewissen Kulturerzeugnissen der Angelsachsen und ihrer kontinentalen Vorfahren denke ich in der Anglia Raum zu schaffen. So beabsichtigt wiederum F. Roeder, anregungsweise eine Zusammenstellung der in den Gräbern nachgewiesenen Amulette zu geben. Mir scheint, daſs es nicht mehr angeht, über solche Lebensäuſserungen eines Volkes fast ausschlieſslich auf Grund der schriftlichen und volkskundlichen Überlieferung zu handeln, wie das noch E. A. Philippson tut in seiner sonst sehr verdienstlichen Schrift *Germanisches Heidentum bei den Angelsachsen* (Kölner Anglist. Arbeiten Bd. IV) Leipzig 1929, S. 212f. H. M. F.

leichterten sie in tätiger Anteilnahme meine Aufgabe, indem sie mir Einsicht in ihre Grabungsberichte gestatteten, durch Besprechungen Zweifelsfragen klären halfen und Aufnahmen zur Verfügung stellten. Die Förderer sächsischer Vorgeschichte, die mir bei Bereitstellung der Einzelfunde ihre gütige Hilfe liehen, werde ich an gegebener Stelle nennen.

Eine Reihe der Photographien konnten dank dem Entgegenkommen des ersten Direktors, Herrn Prof. Dr. K. H. Jacob-Friesen, im Provinzial-Museum in Hannover aufgenommen werden. Die Zeichnungen wurden von dem erprobten Meister Herrn R. Roestel, Zeichenlehrer an der Oberrealschule in Göttingen, und Herrn stud. arch. J. Peters-Göttingen mit grofser Liebe und treuer Einfühlung angefertigt. Mit besonderer Befriedigung stelle ich fest, dafs der Herr Verleger, voll Verständnis für den Wert des Bildmaterials, auf eine ausgezeichnete Wiedergabe Bedacht nahm.

Und schliefslich entledige ich mich gern der Ehrenpflicht, der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft verbindlichsten Dank auszusprechen: eine erneut von ihr gewährte gröfsere Beihilfe ermöglichte mir eine mehrwöchentliche Studienreise durch England und Teilnahme an dem Londoner Kongrefs, der mir eine Fülle wertvoller, für meine Forschung richtungweisender Anregungen brachte.

Zur Konzeption und Gliederung der Arbeit ist zu bemerken: Im I. Teil (Zwei gemischtbelegte Friedhöfe) stelle ich im wesentlichen die Tatsachen heraus, die der Klarstellung eines bestimmten Problems der englischen Siedlungsgeschichte dienen müssen. Die Menge der fehlenden Nebenangaben werden die von den Herren Schübeler und Waller geplanten Editionen der beiden Grabfelder enthalten. Es handelte sich für mich lediglich darum, sogleich durch Vorwegnahme eines entscheidenden Einzelergebnisses die Wissenschaft vor weiteren Irrwegen zu bewahren. Für den II. Teil (Neue Einzelfunde) mufste das Verfahren ein anderes sein. Er bringt fast durchweg Nachträge zu Altsachen, die von mir schon in Monographien beschrieben sind, und gibt wie diese alle Unterlagen, die für die Beurteilung der Funde unentbehrlich sind.

I. Zwei gemischtbelegte Friedhöfe.

Ehe wir eine auch in den Einzelzügen historisch treue Darstellung von der Eroberung und Besiedlung Englands durch festländische Germanen geben können, mufs das Bild in den gröbsten Umrissen festgelegt sein. Ich habe mir in meinen früheren Arbeiten und ebenso der vorliegenden zunächst die Aufgabe gesetzt, die Vorfragen zu beantworten, die uns die Teilnahme der Sachsen an diesem grofsen weltgeschichtlichen Ereignis stellt.[1])

---

[1]) Daneben schenkte ich besonders dem verwickelten Euten-Kenter-Problem Aufmerksamkeit und hoffe, in nicht allzu langer Frist eine Lösung vorlegen zu können, die wieder vorwiegend auf die Beobachtung gewisser archäologischer Tatsachen diesseits und jenseits des Meeres gegründet ist.

Einige fundamentale Erkenntnisse begegnen keinem Zweifel; um nur eins anzuführen: die Heimat der Sachsen war der Regierungsbezirk Stade. Aber daran reiht sich gleich die Unsicherheit über ihre Seeroute: fuhren sie, in der Hauptmasse, direkt von der Weser- und Elbemündung hinüber nach England? oder lag ihr tatsächlicher Aufbruchspunkt weiter west- und südwärts, an der holländisch-belgischen Küste oder dem französischen 'litus Saxonicum'?

Eins der gewichtigsten Argumente für die letztere Ansicht, die ich selbst übrigens seit geraumer Zeit ablehne, ist immer gewesen der Unterschied — wir müssen jetzt sagen — der vermutete Unterschied in den Bestattungsriten innerhalb der kontinentalen und der insularen sächsischen Area.

Alle Friedhöfe im Regierungsbezirk Stade und Amt Ritzebüttel waren Urnenfelder. Zwar war Körperbestattung beobachtet worden, und H. Müller-Brauel[1]) gab eine Zusammenstellung der bisher bekannten Fälle: aber sie waren zu isoliert und z. T. zu wenig authentisch bezeugt, um die Annahme allgemeinerer Praxis zu erlauben.

Im sächsischen England dagegen finden wir Leichenbeisetzung von den ersten Anfängen der Okkupation: Verbrennung war noch geübter, aber offensichtlich rasch im Schwinden begriffener Brauch.[2])

Und gerade um diese beiden sich widersprechenden Erfahrungstatsachen in Einklang miteinander zu bringen, hat man die Annahme geäufsert: der Stamm habe vor der Überwanderung in einer südlicheren Etappe gesessen, in der Nähe oder innerhalb der Grenzen des römischen Reichs, in dem zur Zeit der Völkerwanderung Leichenbeerdigung die Regel geworden war.[3])

Aber wie die jüngsten Ausgrabungen bei uns zeigen, klafft in diesem Punkte keine Lücke zwischen dem archäologischen Befund auf beiden Seiten der See; es ist jetzt möglich gewesen, auch auf dem Kontinent — und zwar für eine recht

---

[1]) Praehist. Zeitschr. Bd. XVII (1926), S. 131ff.

[2]) Vgl. z. B. G. B. Brown, The Arts in Early England Bd. III u. IV: Saxon Art and Industry in the Pagan Period, London 1915, Bd. III, S. 146f., Bd. IV, S. 492ff.

[3]) Brown a. a. O. Bd. IV, S. 494f.

frühe Periode der sächsischen Geschichte — die Existenz des Friedhofstypus nachzuweisen, den die Engländer 'mixed cemetery' nennen — auf Deutsch, für das nun ein entsprechender Terminus geprägt werden mufs: 'gemischtbelegter Friedhof'.

Teil einer solchen Begräbnisstätte wurde vor einiger Zeit aufgedeckt bei Nesse, südlich von Geestemünde, nahe der Landstrafse Bremen—Cuxhaven. Sandabfahrende Arbeiter machten die ersten Funde; die folgende systematische Grabung, die P. Schübeler und Th. A. Schröter mit gröfster Umsicht unternahmen, konnte aus mancherlei Gründen nur bis zu einem gewissen Punkte durchgeführt werden.

Innerhalb eines ziemlich grofsen Raumes war das Gesamtergebnis: 2 Urnen- und 3 Körpergräber, abgesehen von einem zweifelhaften; dazu Lesefunde.

Ob die Urnen ursprünglich Beigaben enthielten, ist nicht bekannt. Die eine von ihnen, in der Schule in Nesse befindlich, kann ich noch nicht mit Sicherheit bestimmen, doch ist sie auf jeden Fall früh; die zweite (im Morgenstern-Museum, Geestemünde), da ein doppelkonisches Gefäfs mit Standfufs, vertritt Plettkes Typus Wester-Wanna A 7b.[1])

Die Leichen, in einer Tiefe von nicht ganz 1 m, waren, nach Grab I und II zu urteilen, Nord-Süd orientiert[2]), mit einer leichten Abweichung nach Osten bzw. Westen. Beigefäfse und das sonstige Grabinventar weisen auf die Zeit um 500.

Weitere Einzelheiten will ich P. Schübeler nicht vorwegnehmen; die Fibeln aus Körpergrab III (Taf. XXV, XXVIII, XXIX), zwei der schönsten Kunsterzeugnisse der Sachsen, werden besser unten in Anschlufs an gewisse Einzelfunde beschrieben.

Die Lücke, die geblieben, füllt, zunächst ausreichend, ein zweiter gemischtbelegter Friedhof, der Galgenberger.

---

[1]) A. Plettke, Ursprung und Ausbreitung der Angeln und Sachsen. Beiträge zur Siedlungsarchäologie der Ingväonen (Die Urnenfriedhöfe in Niedersachsen, hrsg. v. C. Schuchhardt, Bd. III Heft 1), Hildesheim und Leipzig 1921, S. 46.

[2]) D. h. der Tote, dessen Kopf in der Südschmalseite des Grabes ruht, blickt nach Norden. Diese dem Sinne der Orientierung entsprechende Bezeichnungsweise sollte, um Mifsverständnisse zu vermeiden, einheitlich angewandt werden.

Seine Entdeckung bedeutet ein wissenschaftliches Ereignis auf dem Gebiete der sächsischen Archäologie. Es ist das große Verdienst K. Wallers, daſs die Funde, die jetzt einen Teil der Sammlungen des Cuxhavener Heimatmuseums bilden, trotz hemmender äuſserer Nebenumstände in methodisch vorbildlicher Weise geborgen wurden.

Der Galgenberg (Taf. II) liegt westlich von Cuxhaven auf einem Geestrücken, der sich an der Wurster Seemarsch entlangzieht. Dieser bis 21 m hohe Hügel ist nach E. Sprockhoff aufgeschüttet über einem ganz spät neolithischen oder frühbronzezeitlichen Steinkistengrab. Und während der folgenden Perioden waren Auſsenseite und Umfeld schon als Bestattungsplatz benutzt worden, als die Sachsen ihre Toten östlich und nördlich der Basis beisetzten.[1])

Es wurden ungefähr 60 Urnen- und 27 Körpergräber festgestellt.[2]) Doch ist der Friedhof vielleicht noch nicht ganz erschöpft.[3])

Sonstige Feststellungen über die Bestattungsweise hat sich K. Waller vorbehalten. Aber die folgenden Ausführungen setzen voraus, daſs eine Frage erörtert und geklärt ist: sind beim Studium der Gesamtanlage Gesichtspunkte erkennbar, welche die wechselseitige Ordnung der Gräber bestimmt haben könnten?

Zunächst waren Geschlecht und Alter ohne Bedeutung: Männer und Frauen, Erwachsene und Kinder lagen nicht getrennt.

Wenn meine Meinung, die ich später begründen werde, nicht irrtümlich ist, daſs Brand- und Leichenbestattung an Familien- und Klassenunterschiede gebunden waren, können diese nicht ausschlaggebend gewesen sein; denn kein Teil des Friedhofs war ausschlieſslich einem der beiden Riten vorbehalten.

---

[1]) Dabei störten sie ältere Brandgräber, die mit aller Wahrscheinlichkeit den Chauken zugeschrieben werden müssen; vgl. K. Waller, Chaukische Gräberfelder an der Nordseeküste in: Mannus, Zeitschr. f. Vorgeschichte Bd. XXV (1933), S. 44f.

[2]) Ich zitiere sie mit den arabischen bzw. römischen Ziffern des Lageplans, der dem Wallerschen Grabungsbericht beigegeben sein wird.

[3]) In der Tat wurde inzwischen noch ein Körpergrab (XXVIII) freigelegt. Sein Inventar gibt mir keinen Anlaſs, meine Schluſsfolgerungen zu überprüfen.

Nun das wichtigste Resultat: es gibt kein Anzeichen für eine chronologische Abfolge der Belegung. Frühe Gräber fanden sich Seite bei Seite mit späten auf allen Teilen des Friedhofs: z. B. im Süden des Ostfeldes stand Urne 6 (Taf. V Fig. 9), die jüngste Form des Typus Wester-Wanna A, dicht neben dem Körpergrab I, nicht viel später als 375 (s. die gleicharmige Fibel Taf. XV Fig. 5); das älteste Gefäſs desselben Typus, soweit er am Galgenberg belegt werden konnte, Urne 40 (Taf. IV Fig. 1), kam auch östlich des Hügels an den Tag, aber viel weiter nördlich; im Nordfelde war Körpergrab XXI (Taf. IX, X), sicher zu den frühsten seiner Art gehörig, benachbart dem Körpergrab XXV (s. die kreuzförmige Fibel Taf. XVI Fig. 2), das wahrscheinlich aus dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts datiert.

Und nebenbei müssen wir aus diesem wahllosen Durcheinander folgern, daſs auch eine Gruppierung nach Sippen oder Familien, wie sie W. Veeck für die Alamannen festgestellt hat[1]), nicht stattgefunden hatte.

Um zusammenzufassen: die Glieder unserer Galgenberg-Siedlung kannten keine Beschränkungen irgendwelcher Art in der Wahl des Ruheplatzes für ihre Toten auf dem gemeinsamen Friedhof. Es muſs zunächst dahingestellt bleiben, ob die Sachsen überall so unbeschwert von sozialen und anderen Vorurteilen verfuhren.

Eine Durchprüfung des Bestattungsinventars führt zu interessanten Beobachtungen und wichtigen Resultaten.

Urnen- und Körpergräber müssen getrennt behandelt werden.

Gräber 34 und 14 (Taf. II, III), obwohl etwas besser ausgestattet als gewöhnlich, sind charakteristisch für die erstere Klasse.

Urne 34, eine Männerbestattung, enthielt als Beigaben: aus Bronze das Fragment eines Gürtelbeschlags in Kerbschnitt, eine schlichte Pinzette, ein Scherchen (auch Taf. VII Fig. 8) und ein Rasiermesser (auch Taf. VII Fig. 9); auſserdem einen kleinen Knochenkamm (auch Taf. VII Fig. 10).

---

[1]) Die Alamannen in Württemberg (German. Denkmäler der Völkerwanderungszeit Bd. I), Berlin und Leipzig 1931, Textbd. S. 11.

Urne 14 lieferte Gegenstände, einer Frau mitgegeben: auch ein Scherchen, eine bronzene Haarnadel mit konischem Kopf (auch Taf. VII Fig. 11), zwei undefinierbare Bronzefragmente und Perlen aus Glas oder Bernstein.

Die Gefäſse, die den Leichenbrand und die Beigaben bargen (Taf. IV—VI), zeigen, wie zu erwarten, beträchtliche Unterschiede nach Gestalt und Ornamentierung. Die Beispiele, die ich für meine Tafeln ausgewählt habe, illustrieren in sehr lehrreicher Weise die Entwicklung des keramischen Typus Wester-Wanna A[1]), des häufigsten zwischen Weser- und Elbemündung, von recht früher Stufe an.

Fig. 1, zur Untergruppe A 4 gehörig, ist ein weitmündiger Topf mit leicht einziehendem Halse. Während der folgenden Stadien wird die Mündung immer enger und verbreitert sich der Bauch entsprechend: Fig. 2—4, die Untergruppen A 5 und A 6 darstellend. Mit A 7 macht sich ein neuer Zug bemerkbar, die kielförmige Schulter, zuerst weniger, dann stärker ausgebildet: A 7a, Fig. 5 und 6 (5 bemerkenswert, da verziert mit nahezu allen bekannten Mustern von Stempelornamenten); A 7b, Fig. 7, mit zusätzlichem Fuſs; A 7α, Fig. 8, mit Buckeln; und A 7β, Fig. 9, mit Buckeln und Fuſs. — Die Fig. 10—12, typische sächsische Pokale, sind nach meiner Meinung von einem Seitenzweig von A 6 abzuleiten, dem ein sehr hoher Hals eigentümlich ist. Bei späteren Formen wie 11 und 12 ist der Einfluſs gewisser römischer Trinkgefäſse unverkennbar.

Gemäſs dem Zeugnis dieser keramischen Entwicklungsreihe sind unsere Urnengräber zwischen etwa 250 und 500[2]) einzuordnen. Und diese Daten müssen als Zeitgrenzen

---

[1]) Plettke, Ursprung S. 41ff.

[2]) Die Ansätze differieren von denen Plettkes, die der Überprüfung bedürfen: seine Typologie (und damit Datierung) der Anfangsformen von Wester-Wanna A ist ernstlich erschüttert (vgl. Waller, Chaukische Gräberfelder: Mannus Bd. XXV, bes. S. 56f.); und der ‘terminus ad quem’ muſs weiter vorgerückt werden, da die Massenüberwanderung der Sachsen nach England sicher in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhs. stattgefunden hat und nicht in der ersten, wie Plettke noch annimmt.

Wenn es mir schon die Untersuchungen Wallers geboten erscheinen lieſsen, Wester-Wanna A 4 der Zeit um 250 zuzuweisen, so wird diese Bestimmung gesichert durch folgende (einem Brief an mich entnommene) Erwägungen von H. Zeiſs: ‘Plettke S. 43 datiert den Typus A 4 ausdrück-

des Friedhofs überhaupt angesprochen werden; denn die Galgenbergsiedler kannten zunächst nur die Leichenverbrennung, einen Brauch, den sie — später neben der Körperbestattung — bis ans Ende ihrer kontinentalen Periode übten.

Die Ausstattung der Urnengräber ist ganz dürftig (Taf. VI, VII). Ein grofser Prozentsatz der Aschenbehälter enthielt gar keine Gegenstände; einige lieferten nur ein Stück Urnenharz, oder eine Topfscherbe (Fig. 1) mit anderen Stücken von geringem Wert.

Fibeln waren sehr selten. Abgesehen von einigen wenigen recht gestaltlosen Fragmenten anderswo, fanden sich zwei Belege in Grab 54, Fig. 2 und 3 (aus Bronze): der Fufs einer sehr frühen kreuzförmigen[1]) und das gut erhaltene Exemplar einer Armbrustfibel (mit Nadelhalter in ganzer Länge des Fufses)[2]), eines Typus, der auf dem Kontinent sehr verbreitet war, aber die Periode der Auswanderung nicht überlebte.

Unter den Gegenständen, die am häufigsten erschienen, waren solche der Körperpflege und des Schmucks, Fig. 6 bis 13: Pinzetten (Fig. 7 in sehr sauberer Ausführung), besonders Perlen usw.; silberne Fingerringe, wie der aus Grab 23, Fig. 13, mit einem Grat auf der Aufsenseite, sind überhaupt selten.

Andere Beigaben verschiedener Art bildeten die wohlbekannte facettierte Gürtelrosette, Fig. 4; ein dicker Bronze-

---

lich unter Bezugnahme auf die Almgren-Fibelgruppe VII Serie 3 in die Zeit um 300. Von den bei O. Almgren, Studien über nordeuropäische Fibelformen, 2. Aufl., Leipzig 1923 (Mannus-Bibliothek Nr. 32), S. 95 erwähnten Stücken ist auf die von Neufs kein Wert zu legen, da wir in Neufs Funde vom 1. bis 4. Jahrh. haben. Dagegen hört in Osterburken die geschlossene Münzenreihe, wie ich dem Limeswerk entnehme, mit Treboninian (251—253) auf. Die Osterburkener Fibeln gehören demnach spätestens in die Mitte des 3. Jahrh. Wenn die Gruppe, der sie angehören, zur Datierung von Typus A 4 benutzt wird, so mufs er m. E. ebenfalls um 250 und nicht um 300 angesetzt werden. Osterburken gehört ja zu den Kastellen am äufseren Limes, die jedenfalls bis 260 n. Chr. alle zerstört wurden.'

[1]) Zu den kreuzförmigen Fibeln s. Plettke, Ursprung S. 8ff. und unten (3 Exemplare aus den Körpergräbern). Für eine Monographie über diese Gattung, soweit sie auf sächsischem oder von den Sachsen besiedeltem Gebiet nachweisbar, habe ich das Material in der Hauptsache beisammen.

[2]) Vgl. Plettke, Ursprung S. 17ff., dazu s. unten die aus den Körpergräbern gehobenen Belege.

ring, Fig. 5; eine eiserne Schere, Fig. 14; Glieder einer eisernen Kette, Fig. 15; ein verzierter vierkantiger Messergriff aus Knochen, Fig. 16; ein tönerner Spinnwirtel, Fig. 17; usw.

Es ist bemerkenswert, daſs einige Sachen, und zwar die Toilettengarnituren ausnahmslos, keine Spuren von Feuereinwirkung zeigen, also dem Leichenbrand nachträglich beigefügt sein müssen.

Im Gegensatz zu diesen Urnen- sind die Leichenbestattungen mit einem gewissen, bisweilen sogar relativ groſsen Aufwand verbunden worden — ausgenommen die von Kindern (Taf. VIII): für sie galt gewöhnlich ein kleines eisernes Messer als notwendiges Besitztum in ihrer neuen Existenz: Gräber III und V.

Der Krieger des Grabes XV (Taf. VIII) wurde begraben mit seinem hölzernen Köcher, der 8 Pfeile enthielt; einem eisernen Messer; einem Pfriem, vielleicht in irgendeiner Art an dem Bronzering befestigt, der dabeilag; und einer eisernen Schnalle.

Das Inventar einer Frauenbeisetzung, Grab XXI (Taf. IX, X), umfaſste (abgesehen von dem Beigefäſs): 4 Fibeln aus Bronze; ein einfaches Armband aus Silber, ein zweites kabelartig aus 3 Bronzedrähten gewickelt, das vielleicht durch seine eigene Elastizität schloſs; und eine prächtige Kette aus Ton-, Glas- und Bernsteinperlen. Das Beigefäſs Fig. 2, typologisch bedeutend jünger als Fig. 1, gehört zu einer Nachbestattung.

Die Beigefäſse, die in allen Fällen ohne irgendwelche Überbleibsel von tierischer oder Pflanzennahrung waren, müssen als Trinkgefäſse betrachtet werden. Sie sind zu sondern in Schalen und Becher.

Ihre typologische Entwicklung ist noch nicht genau aufgezeigt worden, so daſs meine Anordnung in Reihen nur einen Versuch darstellt.[1])

Die Schalen (Taf. XI) haben eine niedrige Schulter mit zunächst rundlichem, dann immer scharfkantiger werdendem Umbruch. Schräge Furchen unmittelbar über der

---

[1]) Vgl. auch Plettke, Ursprung S. 48f. und Verf., Die sächsischen Fenstergefäſse der Völkerwanderungszeit: XVIII. Bericht der Röm.-Germ. Kommission, Frankfurt a. M. 1929, S. 167ff.

Schulter (Fig. 6) weisen auf ein späteres Stadium; und bei der jüngsten Schale setzen sich jene auch über den unteren Teil des Gefäſses fort: Fig. 7 war vergesellschaftet mit einer kreuzförmigen Fibel aus der Zeit nach 450 (Taf. XVI Fig. 2).

Die Becher (Taf. XII) zeigen in die Augen fallende Ähnlichkeit nach Gesamtgestalt und Einzelheiten; unterschiedliche Züge: die verhältnismäſsig gröſsere Höhe, die weniger eingezogene Schulter und der Fuſs der jüngeren Exemplare, Fig. 6 und 7, auf denen wir wieder jene Schrägen beobachten — machen die Eigenart der Gefäſsklasse aus, kennzeichnen sie eben als Becher.

An Waffen (Taf. XIII) boten die Körpergräber eine beachtenswerte und interessante Ausbeute; allerdings sind solche zum Schutz, wie Helm, Panzerhemd, Schild mit Fessel und Buckel, nicht ans Licht gekommen — was z. T. dem Zufall zuzuschreiben sein mag. Von Angriffswaffen sind bezeugt das zweischneidige Langschwert (Fig. 1), die Lanze (Fig. 2, 3), Pfeile im Köcher (Fig. 4), die Streitaxt (Fig. 5, 6) und das Messer (z. B. Taf. VIII Fig. 3), das als Dolch gedient haben mag. Es bedarf ausdrücklicher Erwähnung, daſs der Krieger immer nur mit einem Stück der Ausrüstung zur Ruhe gebettet worden ist; lediglich das Messer wurde ein paarmal zusätzlich festgestellt. Bei den geringen Unterlagen ist eine sichere Beurteilung dieser Tatsache nicht möglich: war Kostbarkeit der Waffen der Grund? oder war der Krieger auch im Leben gewöhnlich nur mit einer Waffe ausgerüstet, deren Wahl sich nach seiner sozialen Stellung richtete: der vornehmste z. B. mit dem Langschwert?

Diese eisernen Angriffswaffen sind von einfacher Ausführung. Die vollständig erhaltene Spatha, 90 cm lang, ist ein typisches frühes Schwert der Völkerwanderungszeit.[1]) Es hat keine Parierstange, die man in der Tat zu dieser Zeit nicht erwarten kann; aber auch keinen richtigen Knauf, sondern statt dessen einen sehr kleinen Knopf, aus der Angel herausgeschmiedet: er verhinderte das Abrutschen des hölzernen Griffs, der ganz vergangen ist. Reste der Holzscheide haften an der Klinge.

---

[1]) Zur Entwicklungsgeschichte der germanischen Spatha s. Brown, The Arts Bd. III, S. 204ff.

Die Streitäxte[1]), obwohl noch recht kurz und schwer, offenbaren sich als Prototype der Franziska durch ihre schon leicht geschwungenen Konturen.

Fibeln fanden sich in den Körpergräbern verhältnismäſsig häufig. Sie belegen die meisten der bekannten sächsischen Typen.

Zunächst war da wieder die Armbrustfibel mit Nadelhalter in ganzer Länge des Fuſses (Taf. XIV).

Fig. 1 und 2 (auch Taf. IX Fig. 3) sind ziemlich frühe Exemplare, etwa aus der Zeit um 350.

Fig. 3, auch aus Bronzeblech, hat als zusätzlichen Zug Stützarme für die Spirale und datiert wohl aus dem letzten Viertel desselben Jahrhunderts.

Fig. 4, aus Bronze, im Prinzip wie 3 konstruiert, aber aus einem Stück gegossen und offenbar beeinfluſst durch die groſse sächsische Abart der spätrömischen Zwiebelknopffibel[2]), muſs in das erste Viertel des 5. Jahrhunderts gesetzt werden. Besonders in die Augen fallend ist die Ornamentierung der Stützarme, indem die übliche, wie wir sie auf Fig. 3 sehen (Facettierung und Hohlkehlen), durch das klassische Astragalenmuster ersetzt ist: kugelige Verdickung zwischen Wülsten.[3])

Auch die gleicharmige Fibel[4]) war gut vertreten (Taf. XV).

Fig. 1 (auch Taf. IX Fig. 4), Typus 1 Serie a (nach meiner Klassifizierung), ein sehr primitives Exemplar der ganzen Gattung, gehört noch eben in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts.

Fig. 2 (auch Taf. IX Fig. 5) und 3 repräsentieren denselben Typus auf vorgeschrittener Stufe.

Fig. 4 (auch Taf. IX Fig. 6) und 5 weisen die für den Typus 2 charakteristischen Stützarme auf. Obwohl sie in

---

[1]) Brown, The Arts Bd. III, S. 231ff.

[2]) Verf., Typologisch-chronologische Studien zu Metallsachen der Völkerwanderungszeit: Jahrbuch des Provinzial-Museums Hannover N. F. Bd. V, Hildesheim 1930, S. 27ff.

[3]) Vgl. über dieses Ornament H. Willers, Die römischen Bronzeeimer von Hemmoor, Hannover u. Leipzig 1901, S. 143. Die mit Astragalen verzierten Eimerhenkel werden dem sächsischen Kunstschmied als Vorlage gedient haben.

[4]) Verf., Typol.-chronol. Studien S. 59ff.

dieselbe Untergruppe einzuordnen sind, besteht zwischen ihnen ein deutlich bemerkbarer typologischer Unterschied: die zweite ist im ganzen breiter gebaut und läſst die Wegrichtung erkennen, der die Gestaltung der Umriſslinien unserer Fibelspezies fernerhin folgte (vgl. Fig. 6); indem ich den für diesen Wandel erforderlichen Zeitabstand in Rechnung setze, datiere ich — früherer Übung folgend — die ältere Fibel —375, die jüngere +375.[1])

Jetzt eine weite Lücke. Fibel Fig. 6, aus Bronze wie die vorigen, aber gegossen und vergoldet, ist nach meiner Meinung um 500 hergestellt, eher nach als vor der Jahrhundertwende — und muſs folglich als eine der spätesten Vertreterinnen des Endtypus 7 angesehen werden. Da um diese Zeit die Lebenskraft der Gattung erschöpft war, setzte Degeneration ein: sie kündigte sich an entweder in zunehmender ornamentaler Überladung, wofür die Fibeln von Riensförde[2]) und Oberhausen[3]) den Beweis erbringen — oder in Verderbnis der ursprünglichen Motive, die nicht mehr verstanden wurden, wie es bei unserem Exemplar der Fall war. Das rückschauende Tier, das die Winkel zwischen Bügel und Fuſs ausfüllt, ist nur z. T. ausgeführt worden; auſserdem sind die sonst vollgestaltigen Tierfiguren, die auf den inneren Rändern von Kopf und Fuſs niederkauern, durch weit vorspringende, unorganisch angeordnete Köpfe ersetzt. Und das zwingendste Argument für meine Meinung ist die plumpe, verständnislose Behandlung der klassischen Akanthusranke.

Die kreuzförmige Fibel, die in Sachsen häufiger ist als gewöhnlich angenommen wird, war zweimal bezeugt (Taf. XVI):

Die beiden Belege Fig. 1 (Bronze), aus derselben Guſsform, bei leicht unterschiedlicher Ornamentierung, stammen etwa aus dem Ende des 4. Jahrhunderts: die kleine, aber vollentwickelte Kopfplatte berechtigt, sie etwas später anzusetzen als die bekannte englische Fibel aus Dorchester[4]),

---

[1]) Zu dieser Zeitindikation s. Verf., ebd. S. 9.

[2]) Verf., Typol.-chronol. Studien Textabb. 86 und Taf. XVII Fig. 1, dazu S. 127f.

[3]) S. unten unter den Einzelfunden.

[4]) Abgebildet z. B. von Salin im Månadsblad 1894, S. 24 Fig. 1 und bei Brown, The Arts Bd. III Taf. XL Fig. 6 (dazu S. 261f.).

die um 375 zu datieren ist. Der Fuſs endigte wahrscheinlich nicht in einem Tierkopfe.

Für Fig. 2, aus Grab XXV, legen die Konstruktion und die Verzierungen, sowie das zugehörige Beigefäſs, die jüngste Schale unseres Friedhofs, wie wir gesehen haben, Datierung nach 450 nahe.

Die nächste Gruppe, die zu beachten, bildet eine Unterabteilung des Plattenfibeltypus: die komponierte [flache] Scheibenfibel (Taf. XVI).[1])

Obgleich die im Bilde festgehaltenen Stücke, die am besten bewahrten, auch stark gelitten haben, sind ihr Bau und ihre Ornamentierung klar. Die Basis, auf deren Rücken die Nadel sitzt, besteht aus einer Bronzeplatte, entweder rund oder viereckig: die letztere Form erscheint hier zum erstenmal in der Weser-Elbegegend; auf jener Unterlage ist ein sehr dünner, getriebene Ornamente aufweisender Bronzebelag befestigt, und zwar vermittels einer Substanz, deren Hauptbestandteile, wie die chemische Analyse ergab[2]), Ton und eine Art Harz bilden: s. Fig. 2 erste Illustration, eine Vorderansicht einer solchen Fibel ohne den Belag (die zweite zeigt den letzteren losgelöst, und die dritte die Rückseite der Brosche).

Die Basis unserer runden Spielart ist leicht konkav: Fig. 2 dritte Illustration — in anderen Fällen, die ich kenne, flach; aber sie ist so wohl mit der Zementmasse ausgefüllt, daſs die Oberfläche der vollständigen Fibel ganz eben erscheint; und da auch keine Spuren vorhanden sind, die vermuten lassen könnten, daſs ursprünglich ein niedriger, aufrechter Ring um den Rand der Basis gelötet war, dürfen unsere Belege nicht als komponierte Schalenfibeln[3]) definiert werden.

Die Ornamente sind sehr interessant: auf Fig. 1 der Davidstern, d. h. zwei gleichseitige Dreiecke, die kreuzweise übereinander gelegt sind — ein Motiv, das uns auch begegnet

---

[1]) Plettke, Ursprung S. 29 (Scheibenfibeln Serie 1).

[2]) Die Kittmasse wurde dankenswerterweise untersucht im Chemischen Institut der Universität Göttingen von Herrn Dr. C. Mainz.

[3]) S. Verf., Die sächsische Schalenfibel der Völkerwanderungszeit als Kunstgegenstand und siedlungsarchäologisches Leitfossil: Göttinger Beiträge zur deutschen Kulturgeschichte, Göttingen 1927, S. 19ff. und unten bei den Einzelfunden.

auf der Lanzenschaftspitze aus dem Grabe des 'chef militaire' in Vermand[1]); auf Fig. 3 das Hakenkreuz; und auf Fig. 2 ein Kreuz, dessen Arme beiderseits in Spiralen endigen — siehe zum Vergleich dasselbe Muster auf einem Belag aus einer Wester-Wannaer Urne, Fig. 2a.[2])

Die annähernden Daten sind:

Für die Davidsternfibel erstes Viertel des 5. Jahrhunderts: sie war vergesellschaftet mit der oben besprochenen gegossenen Armbrustfibel mNigLdF.; für die Hakenkreuzbrosche, zusammen gefunden mit der späten kreuzförmigen, zweite Hälfte desselben Jahrhunderts; und für Fig. 2, aus demselben Grabe wie die gleicharmige Fibel mit Tierornament, 500 oder später.

Und nun müssen wir schliefslich unsere Aufmerksamkeit richten auf eine bei den sächsischen Damen besonders beliebte Klasse von Gewandnadeln, von ihnen immer in Paaren getragen, die Tutulusfibeln (Taf. XVII). Sie sind gewöhnlich in einem beklagenswerten Zustande wegen der Materialien, die für sie verwendet wurden; aber ich glaube, dafs wir durch ein geduldiges vergleichendes Studium der mehr oder weniger fragmentarischen Reste imstande sein werden, die sicherlich zahlreichen Varietäten zu rekonstruieren.

Soweit können wir zwei Haupttypen unterscheiden, wie schon B. Salin beobachtet hatte.[3]) Der ältere wird am besten illustriert durch ein ziemlich gut erhaltenes Exemplar aus Wester-Wanna, Fig. 2[4]): das eigentlich charakteristische Merkmal sind die zwei Reihen von Stiften aus vergoldetem Silber, die den mittleren Belag aus demselben Material auf den festen Kern heften; die Stiftköpfe sollen natürlich echte granulierte Arbeit vortäuschen.

Der jüngere Typus ist auf den Vermand-Friedhöfen und anderen gleichzeitigen des nordöstlichen Galliens ans Licht gekommen. Die beiden französischen Spielarten,

---

[1]) J. Pilloy, Études sur d'anciens lieux de sépultures dans l'Aisne (3 Bde, Saint-Quentin und Paris 1886/1912) Bd. II auf der zweiten Tafel gegenüber S. 52 Fig. 7; dazu S. 45f.

[2]) Geestemünde, Morgenstern-Mus. W.-Wanna 1912: 489.

[3]) Die altgermanische Tierornamentik, Stockholm 1904, S. 88f.

[4]) Geestemünde, Morgenstern-Mus. W.-Wanna 1912: 454.

Fig. 3 und 4[1]), 3 aus dem berühmten 'Damengrabe' von Vermand, finden ihre Parallelen in einem Fibelpaar, das die vornehme sächsische Frau, in Grab I bestattet, schmückte, Fig. 1:

a und b sind die beiden Bronzebasen; c ist ein Fragment der eisernen Achse, die dem kunstvollen Aufbau Halt gab; der Kernrest g erwiefs sich gemäfs chemischer Analyse als eine Substanz ähnlich jener, die benutzt wurde, um die Beläge komponierter Scheibenfibeln auf den Basen festzuhalten.

Eine der Fibeln mufs gleich der französischen Fig. 3 gebaut gewesen sein, von der Th. Eck, der Herausgeber der Grabungsberichte von Vermand, folgende Beschreibung gibt[2]): 'Sur la ... [base] surgit un large cône d'argent, cerclé de circonférences dans le bas, s'amincissant graduellement en une courbure bien comprise et ressemblant assez à une sonnette; au-dessus, un bouton d'ambre percé se trouve couronné par un second cône massif, à long pédoncule, avec une bordure de cercles et un petit bouton qui termine le tout.' Unser Stück d zeigt von diesem Untertypus den oberen Teil: eine Bronzekappe mit gezahntem Rande, die auf einer durchbohrten Bernsteinperle ruht.

Das Fragment e, aus Silber, ist offenbar zu identifizieren als der obere Kegel einer Fibel gleich der französischen Fig. 4, die nicht vollständig geborgen wurde, und deren Bau im einzelnen daher nicht sicher ist. Das Stück f, auch aus Silber, mag zu dem unteren Teile gehört haben.

Was die übrigen Klassen von Beigaben betrifft, kann ich mich kurz fassen (Taf. XVIII). Die halbovalen und runden Schnallen sind alle aus Eisen, Fig. 1 und 2.[3]) Eine seltsame Beobachtung wurde gemacht, als die einzige Gürtelbeschlagplatte, Fig. 3 rechts, aus Bronze, von einfacher Arbeit, gehoben wurde: auf ihr lag ein kleiner Seeigel (echinus) — das Bild 3 links zeigt ihn 'in situ'. An einen

---

[1]) Abbildungen der Fibeln, die als verloren gelten müssen, nach Pilloy, Études Bd. II Taf. XIX Fig. 1a und Bd. I Taf. II (gegenüber S. 176) Fig. 9 und 10.

[2]) Les deux cimetières gallo-romains de Vermand et de Saint-Quentin, Paris und Saint-Quentin 1891, S. 231.

[3]) S. auch die Schnalle aus Grab XV, Taf. VIII Fig. 5.

Zufall vermag ich nicht zu glauben; zudem scheint das Fossil mit Bedacht ausgewählt zu sein, paſst es doch genau auf die Platte: es ist sicherlich dem Toten als Amulett mitgegeben worden. Fr. Moreau, der in einem französischen Grabe einen Seeigel fand, bezeichnet ihn in seiner 'Collection Caranda'[1]) als 'porte-bonheur'; und Fossilien verschiedener Art sind in den angelsächsischen Gräbern nicht selten. Das eiserne Messer, mit einem Ring an dem Holzgriff, Fig. 6, gehörte zu der Ausstattung der Dame von Rang in Grab I; und das kunstvolle Paar bronzener Schlüssel, Fig. 7, war das hausfrauliche Symbol einer anderen. Mit Fig. 4, einer Pinzette, fand sich die Bohrnadel, Fig. 5, vergesellschaftet.

Von den eigentlichen Schmuckstücken (Taf. XIX) habe ich schon vorher zwei Armbänder, Taf. IX Fig. 7 und Taf. X Fig. 8, besprochen (s. auch unsere Tafel Fig. 1). Der silberne Fingerring, Fig. 2, ist ein genaues Gegenstück zu dem aus einer Urne stammenden. Eine groſse Bernsteinperle bildete den Kopf einer Haarnadel, Fig. 3; und die Vorliebe für alle Arten von Perlen bezeugen mehrere schöne Halsketten gleich Fig. 4.[2])

Diese eingehende Behandlung des Inventars der Körpergräber hat, glaube ich, den Eindruck hinterlassen, daſs wir über genügend verläſsliche Unterlagen verfügen, um die Kardinalfrage zu entscheiden, wann gewisse Gruppen der Galgenberg-Gemeinde begannen, ihre Toten beizusetzen. Die Antwort, die uns besonders die Fibeln, und unter ihnen vornehmlich die gleicharmigen, zu geben gestatten, muſs lauten: im dritten Viertel des 4. Jahrhunderts. Zwar sind einige der Gegenstände älter; aber sie sind in jedem Falle mit späteren vergesellschaftet: z. B. die gleicharmige Fibel in Grab XXI, die etwas vor 350 anzusetzen, mit einer anderen, und zwar ein Vierteljahrhundert jüngeren. Es bedurfte keines Beweises, der jedoch durch die gleicharmige Fibel mit Tierornament erbracht wird, daſs man an der Körperbestattung bis zu Beginn des 6. Jahrhunderts, d. h. bis zum Siedlungsabbruch, festhielt.

Aber woher kam der Impuls für die neue Übung? Unzweifelhaft aus Nordost-Gallien.

---

[1]) Saint-Quentin 1877/86; Taf. XXII (N. S.) Fig. 5.

[2]) S. auch das prächtige Geschmeide aus Grab XXI, Taf. X Fig. 9.

In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhs. waren die wechselseitigen Beziehungen zwischen diesem Teil der römischen Provinz und Sachsen besonders eng. Der grofse Einflufs, den jene damals auf die germanische Kultur, und vor allem auf die des Sachsenstammes ausübte, ist eine wohlbekannte Tatsache; und andererseits ist der regionale germanische Einschlag im spätrömischen Grabinventar[1]) unserer galloromanischen Area[2]) sächsischen Charakters — wie ich schon in meiner Abhandlung über die sächsische Schalenfibel festgestellt habe, und wie jetzt wiederum ein Vergleich des 'Damengrabes' von Vermand mit Galgenberg I besonders schlagend beweist.

Diese starke kulturelle Verbundenheit erklärt sich aus der Tatsache, dafs der Schutz jenes Grenzabschnittes des römischen Imperiums, in der Hauptsache wenigstens, sächsischen Söldnern anvertraut war, die zudem meist nach ihrer Verabschiedung als Siedler im Reiche verblieben; als deren Begräbnisstätten haben wir unsere Friedhöfe anzusehen.[3])

Nun finden wir, dafs in jeder Gemeinschaft vornehmlich die Aristokratie fremder Sitte zugänglich ist, zuvörderst

[1]) Über diese spätrömische Kultur vgl. Verf., Die sächs. Schalenfibel, a. a. O. S. 25 f. Da eine provinziale, enthält sie schon an sich und von vornherein starke germanische Elemente; aber der speziell nord-ost-gallischen geben die sächsischen Altsachen eine bestimmte Färbung, die wir in anderen Teilen der römisch-germanischen Provinz nicht finden.

[2]) Repräsentativ sind z. B. die aufserhalb der Umwallung von Vermand, nordwestlich von Saint-Quentin (Aisne), liegenden drei Friedhöfe mit Körpergräbern, die, mit Ausnahme der jüngsten des 'Cimetière des Remparts', in der alten germanischen Weise (wie die Nesser und Galgenberger) orientiert sind (Pilloy, Études, besonders Bd. II S. 76ff.).

Soweit ich zu Schlüssen berechtigt bin aus dem von mir bis jetzt in Belgien und Frankreich gesammelten Material an sächsischen archäologischen Leitfossilien, nämlich komponierten Schalenfibeln, Armbrustfibeln mNigLdF. (echt sächsischer Gestalt), gleicharmigen und Tutulusfibeln, in Belgien auch an Keramik, reicht unsere Enklave (grob umrissen) von Tongres (belg. Limburg) im Norden bis Brillecourt (19 km von Arcis-sur-Aube [Aube]) im Süden; westlicher Grenzpunkt ist Houdan (Butte des Gargans, Friedhof nordwestlich von H. [Seine-et-Oise] mit Tutulusfibel, die abgebildet bei Ch. R. Smith, Collectanea Antiqua, Bd. IV [1857] Taf. XLIV Fig. 2).

[3]) Vgl. Verf., Die sächs. Schalenfibel, a. a. O. S. 49.

weil sie mit ihr eher als die übrigen Glieder in Berührung kommt. Für die Germanen wird der Adel, der zu seiner militärischen Erziehung gern in römische Dienste trat, ein wichtiger Vermittler römischer Zivilisation gewesen sein. Möglicherweise waren eben auch Angehörige edler Galgenberg-Familien in ihrer Jugend Offiziere gewesen in den Auxiliartruppen, die im nordöstlichen Gallien stationiert waren. So drängt sich der Gedanke auf, dafs die Körpergräber unseres Friedhofs Bestattungen von Personen von Rang und Reichtum waren, während die ärmeren Klassen dem alten Brauche der Leichenverbrennung treu blieben — eine Ansicht, die bestätigt wird durch die ausgesprochen unterschiedliche Ausstattung der beiden Arten von Gräbern.[1])

Durch die glückliche Entdeckung und die fachmännische Grabung des Galgenberger und, natürlich im geringeren Grade, des Nesser Friedhofs sind die frühen Körperbeisetzungen erklärt, die uns vorher aus dem sächsischen Kolonialgebiet bekannt waren: die in Oldenburg[2]), Holland[3]), in England besonders der Fund von Dorchester-on-Thames (Oxfordshire).[4]) Und die Erfahrung, dafs Leichenverbrennung in der neuen Heimat der Auswanderer jenseits der Nordsee überhaupt verhältnismäfsig selten nachgewiesen werden konnte — 'an outstanding problem', wie es noch in dem Handbook of the

---

[1]) Ähnlich beurteilt, wie ich nachträglich sehe, Fr. Krüger das Reitergrab von Marwedel (Kr. Dannenberg [Hannover]) aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr., das als einzelne Körperbestattung eine Ausnahmestellung einnimmt gegenüber den nahen, gleichzeitigen Urnenfeldern von Darzau und Bahrendorf (Das Reitergrab von Marwedel, Lüneburg 1928, besonders S. 34ff.).

[2]) Vgl. H. v. Buttel-Reepen über das Gräberfeld von Helle (Gemeinde Zwischenahn, Amt Westerstede) im Oldenburg. Jahrbuch für Altertumskunde und Landesgeschichte Bd. XXX (Oldenburg 1926), S. 170ff. und Bd. XXXI (1927), S. 281ff.

[3]) Vgl. A. van Giffen über den Friedhof Looveen bei Wijster (Gemeinde Beilen [Drente]) im Nieuwe Drentsche Volksalmanak 1927 (Assen), S. 83ff. und 1932, S. 51ff.

[4]) Brown, The Arts Bd. IV, S. 557f. und 647: Körpergräber eines Mannes und einer Frau mit Beigaben, 'to all appearance the earliest of any in the whole country'. Zur kreuzförmigen Fibel s. oben.

Prehistoric Archaeology of Britain, Oxford 1932[1]), S. 63 genannt wird — hat nun nichts mehr Befremdliches.

Der Einwand, ich hätte unstatthaft verallgemeinert, darf nicht erhoben werden. Weitere Beweise, dessen bin ich sicher, stehen uns in Aussicht. Wir dürfen nicht vergessen, daſs das alte Kerngebiet der Sachsen, wenig industrialisiert, in der Hauptsache aus Ackerland, Moor und Heide besteht. Die Leichenbestattungen, die in einer beträchtlichen Tiefe liegen, werden gewöhnlich aufgedeckt beim Bau von Wegen, Eisenbahnen, Kanälen usw. — bleiben aber verborgen dem Landmann, der seine übliche Arbeit verrichtet; selbstverständlich dem Urnenräuber, der groſse Friedhöfe wie Altenwalde verwüstet hat; und auch dem ernsthaften Forscher, der nur Urnen vermutet und mit eingestreuten Körpergräbern gar nicht rechnet.[2])

II. Neue Einzelfunde.

Wenn das Dogma erschüttert ist, daſs die sächsischen Eroberer Englands von der Kanalküste aus übersetzten, ist damit schon ein Einwand gewonnen gegen ein zweites: ihr erster planmäſsiger, mit groſsen Streitkräften unternommener Angriff habe sich gegen den Süden der Insel gerichtet. Und zu diesem negativen Argument gesellen sich positive, die uns vorerst fast nur die Archäologie liefert.[3])

---

[1]) Gabe englischer Gelehrter für die ausländischen Mitglieder des Londoner Kongresses, dazu bestimmt, sie über den Stand der britischen Archäologie zu unterrichten.

[2]) Sollte diese Möglichkeit nicht für Wester-Wanna vorliegen? Ich möchte K. Lüpke, der den Friedhof jetzt betreut, raten, einmal Tiefgrabungen auf urnenleeren Räumen vorzunehmen.

[3]) Zur Frage nach den hauptsächlichsten Landrouten der Sachsen sind, abgesehen von älterer Literatur und meinen eigenen Schriften, zu vergleichen: E. T. Leeds, The West Saxon Invasion and the Icknield Way: History Bd. X (1925), S. 97ff. (mit der Karte, auf die ich unten Bezug nehme, und deren Reproduktion der Autor mir wieder freundlichst gestattete); T. D. Kendrick in dem von ihm gemeinsam mit C. F. C. Hawkes verfaſsten imponierenden Werke: Archaeology in England and Wales 1914—1931, London 1932, S. 303ff.; und A Handbook of Prehist. Arch. S. 65ff. — Auſserdem wird E. T. Leeds erneut Stellung nehmen in einer Abhandlung, die im Juliheft 1933 des Antiquaries Journal erscheint: The Early Saxon Penetration of the Upper Thames Area. Ich hatte Gelegenheit, seine etwas modifizierten Ansichten auf dem Londoner Kongreſs zu hören und durfte auch die Korrekturbogen der Arbeit einsehen.

Bei einem Blick auf die von E. T. Leeds entworfene Karte sächsischer Grabstellen bis 650 (Taf. I) fällt sofort die auffallend dichte Besiedlung des oberen Themsetales in die Augen; und wenn wir zu solcher Tatsache die andere hinzunehmen, daſs die Einzelbestattungen sowohl wie die Friedhöfe z. T. zu den ältesten in England zu rechnen sind (z. B. Dorchester, Long Wittenham und Frilford), kann für uns keinem Zweifel unterliegen: dieses Gebiet war das eigentliche Ziel der Eindringlinge.

Wie gelangten sie dorthin? Nach den frühen Eintragungen in der Sachsenchronik wären sie um 500 an der Südküste gelandet und hätten sich von einem Hafen am Southampton Water über Salisbury bis an den Oberlauf der Themse vorgeschoben. Aber die fast vollkommene Fundleere der südlichen Teile von Hampshire und Wiltshire[1]) und chronologische Unstimmigkeit[2]) sprechen gegen die historische Überlieferung.[3])

Mit der Ablehnung der traditionellen Route verknüpfte R. A. Smith die Annahme eines zeitigen Einfalls von der Mündung der Themse den Fluſs hinauf: die natürlichen Bedingungen lassen ihn als selbstverständlich erscheinen, zudem wird er durch Ufersiedlungen bewiesen. Aber diese sind, wie E. T. Leeds, der den Gedanken aufgriff, später geltend machte, sparsam und zwischen Weybridge und Reading durch eine breite Lücke an mutmaſslich frühen Fundstellen getrennt: der Vorstoſs führte nicht allzuweit nach Westen.

---

[1]) Der Friedhof Harnham Hill bei Salisbury, mit sächsischen Altsachen aus dem Ende des 6. Jahrhs. oder später, beweist natürlich nichts für die angenommene Operationslinie; die [West-]sachsen werden sich hier im Gefolge ihrer späteren Expansion vom Themsetal aus festgesetzt haben. — Übrigens ist nicht unmöglich, daſs die Siedlung ursprünglich eine jütische war.

[2]) Sächsische Siedler, mochten sie auch noch nicht in sicherem Besitz ihres Landes sein (vgl. T. D. Kendrick a. a. O. S. 304f.), saſsen im oberen Themsetal lange vor den in der Sachsenchronik gegebenen Daten der Ereignisse (s. o.).

[3]) O. G. S. Crawford schlägt in Antiquity Bd. V (1931), S. 441ff. die interessante und einleuchtende Lösung vor: der in der Chronik berichtete Zug sei historisch; wäre aber nicht von Sachsen, sondern Jüten, d. h. (nach meiner Stammesidentifizierung) eutischen Sachsen, unternommen (s. vorher über Harnham Hill).

Und indem eben demselben Gelehrten sich die Überzeugung festigte, daſs jene beiden Möglichkeiten vornehmlich den archäologischen Tatsachen nicht gerecht würden, formulierte er mit immer durchschlagenderen Beweisgründen schlieſslich eine These dahin[1]): die Sachsen, ihre Unternehmungen zuerst gegen das östliche Mittelland konzentrierend, fuhren in die breite Bucht des Wash und gelangten auf den in ihn mündenden groſsen Fennflüssen (Welland, Nene und Ouse) mit ihren Nebenarmen, gewiſs jedoch auch unter Benutzung des römischen Wegenetzes, in das spätere Mittelanglien; eine Hauptarmee aber zweigte sich ab und marschierte auf dem vorrömischen Icknield Way in das obere Themsetal.

Diese Erkenntnisse sind in der Hauptsache aus dem Studium siedlungsarchäologischer Leitfossilien gewonnen worden[2]): deren systematische Aufarbeitung bleibt daher weiter eine der dringlichsten Aufgaben der englischen Siedlungsgeschichte.

Meine Auswahl neuer Einzelfunde[3]) beschränkt sich auf typisch sächsische Altsachen, die sich schon als Kulturformen jener Art bewährt haben oder wahrscheinlich noch bewähren werden. Ersteres gilt jetzt im erhöhten Maſse von der gleicharmigen Fibel: die von Little Wilbraham und die Dösemoorer, aus derselben Guſsform[4]), verknüpfen die Area um den Wash und die alte Heimat der Sachsen in einer Weise, die man sich fester nicht denken kann. Die notwendig gewordene Ausscheidung des Henkelguſsgefäſses braucht nur eine vorläufige zu sein. Und, um noch ein bedeutungsvolles Einzelresultat vorwegzunehmen: mit dem

---

[1]) Einwände, erhoben z. B. von C. Fox und T. C. Lethbridge, kann ich in dieser kurz orientierenden Einleitung nicht besonders würdigen.

[2]) Vgl. meine Fundkarte in Sächs. Fenstergefäſse, a. a. O. S. 181; Typol.-chronol. Studien S. 5f.; ferner die Abschnitte 2 und 3 der Abhandlung von E. T. Leeds in Antiquaries Journal.

[3]) Sie können nicht alle in dem Sinne als neu gelten, daſs sie erst in den letzten Jahren gehoben; sondern einige sind bisher in den Museen übersehen oder zwar veröffentlicht, aber an wenig zugänglicher Stelle.

[4]) Beiläufig eine schöne Bestätigung meiner früher geäuſserten Behauptung, daſs die insularen frühen sächsischen Gegenstände noch auf dem Kontinent hergestellt waren.

Nachweis der sächsischen Tonflasche von Eynesbury, am River Ouse, ist wenigstens ein Anfang damit gemacht, Huntingdonshire aus seiner isolierten oder undurchsichtigen Stellung inmitten der umgebenden Grafschaften herauszuheben.[1])

An

Fenstergefäſsen

ist unser Bestand seit der letzten Aufnahme[2]) um ein Exemplar vermehrt worden:

Oldendorf Weiſsenmoor (Kr. Stade)[3]); Stade, Mus. d. Geschichts- und Heimatvereins 2571; Taf. XX. Gut erhaltener kleiner Pokal, aus schwärzlich-grauem Ton; Maſse: Gesamthöhe 11,3, Höhe der Schulter 5,7, oberste Weite 9,2, Weite des Bauches 14,4, der leicht eingetieften Standfläche 7 cm.

Das Gefäſs, Urne 21, ist von doppelkonischer Form, besitzt Standfuſs und hat auf dem noch rundlichen Umbruch 12 schrägliegende, schwache Buckel. Die übrige, recht einfache, Ornamentierung läſst die Abbildung deutlich erkennen. Demgemäſs stellt es eine frühere Entwicklungsstufe des Typus Wester-Wanna A 7β dar.

Das grüne Glasfensterchen im Boden, von unregelmäſsig rhomboider Gestalt (2,2 × 1,4 cm), wurde offenbar von auſsen in den weichen Ton eingedrückt und an den Rändern zu sicherer Befestigung leicht überschmiert. Wohl Splitter vom Halse eines Glasgefäſses, wölbt es sich — natürlich nach innen — und täuscht, mit der sich eintiefenden Standfläche, den Boden eines römischen Glases vor.

Unser Beleg stützt klärlich meine früheren Annahmen, daſs dieser keramische Sondertypus zu den sächsischen

---

[1]) Victoria County History: Huntingdonshire Bd. I (London 1926), S. 271.

[2]) Die sächs. Fenstergefäſse S. 149ff.

[3]) Über den Friedhof s. Verf., Typol.-chronol. Studien S. 50 Anm. 64; während damals von ihm fast nur Zufallsfunde bekannt geworden, ist er jetzt systematisch ausgebeutet durch A. Cassau-Stade und cand. prach. K. Kersten-Kiel, welch letzterer das gesamte Material veröffentlichen wird. Die Photographien des Fenstergefäſses hat A. Cassau gütigerweise zur Verfügung gestellt.

Trinkgefäſsen gehörte und vornehmlich dem Nachahmungsgedanken seine Entstehung verdankte.[1])

Die Beigabe, 2571a: Reste eines Knochenkammes mit eisernen Nieten, ist ohne weiteres Interesse.

Für eine zweite eigenartige Haushaltungsgefäſsform,

das Henkelguſsgefäſs,

kann ich den in meiner Monographie[2]) gegebenen Nachweisen drei hinzufügen:

Barnkrug (Kr. Kehdingen); Stade, Mus. d. Geschichts- u. Heimatvereins 2428; Taf. XXI Fig. 1. Durchlochter Henkel aus schwarz-grauem Ton, mit anderen sächsischen Tonsachen grober Herstellungsart gefunden auf einem Siedlungsplatz[3]); Maſse: gr[öſste] Höhe 6,8, gr. Breite 4,3, Durchmesser der Tüllenöffnung oben 0,7, unten an der Gefäſswand 0,5 cm (also, wie die der beiden anderen Gefäſse, weit genug, um Flüssigkeit bequem durchzulassen).

Bützfleth (Kr. Kehdingen); Bützflethermoor, Sammlung Reese B 17; Taf. XXI Fig. 2.[4]) Randscherbe mit Tüllenhenkel aus mattschwarzem Ton, von einem schlichten Gebrauchsgefäſs, in der Form ähnlich dem von mir a. a. O. Abb. 6 veröffentlichten Galgenberger Topf; gefunden auf dem Siedlungsplatz B. Die Tüllenöffnung hat auſsen einen Durchmesser von 0,8 × 0,6 cm; eigentümlich ist, daſs vom Innern zwei Röhren, jede 0,3 cm breit, ausgehen, die sich später vereinigen.

---

[1]) Verf. a. a. O. S. 164f. und 180ff. Anders H. Arbman, Fornvännen 1932, S. 155f., der einer Erklärung aus der Zieridee den Vorzug gibt.

[2]) Die hannoversch-englischen Henkelguſsurnen der Völkerwanderungszeit: Mannus, Zeitschr. f. Vorgesch., Ergänzungsbd. VI (1928), S. 190 ff.

[3]) Über die Funde auf dem Gelände der Barnkruger Ziegelwerke s. W. Wegewitz, Die vorgeschichtliche Besiedelung des Landes Kehdingen, Sonderabdruck aus dem Kehdinger Heimatbuch 1932, S. 6ff. (S. 6 Fig. 14 Photographie unseres Henkels; der hilfsbereite Verfasser überlieſs mir einen Abzug zur Reproduktion).

[4]) Photographien A. Cassaus. — Die obigen Angaben verdanke ich der Güte H. Reeses und verweise für weitere Einzelheiten auf seinen ausführlichen Bericht über die Fundplätze A und B, der voraussichtlich im Sommer d. J. abgeschlossen werden wird.

Norden (Ostfriesland); Hannover, Prov.-Mus. 1930: 29089; Taf. XXI Fig. 3 (Zeichnung von R. Goethert-Hannover). Etwa Hälfte eines Gefäſses, dessen Henkel vollständig erhalten, aus schwärzlich-grauem Ton, auf einer sächsischen Siedlungsstelle[1]) gehoben; Maſse (des nicht ganz symmetrisch gestalteten Topfes): Gesamthöhe 9,5—10,2, Höhe der Schulter 4—4,3, oberste Weite (ohne Henkel) 9, Weite des Bauches 11,5, des Bodens 4,4, Durchmesser der Tüllenöffnung an beiden Enden 0,6 cm.

Der einfach mit Furchen und Rillen verzierte Topf steht am nächsten dem aus Altenwalde[2]), erweist sich aber typologisch als etwas jünger wegen des ziemlich scharf markierten Umbruchs.

Die neuen Zeugnisse vermögen die Schluſsfolgerungen, zu denen ich in meiner Abhandlung auf Grund des damals bekannten kontinental-sächsischen Materials gelangt war, nicht zu erschüttern; aber der einzige insulare Beleg, die Urne aus Great Addington (Northamptonshire) [Taf. XXII Fig. 1], muſs jetzt anders beurteilt werden.[3])

Meine ursprüngliche Vermutung, daſs diese Henkelguſskanne mit skandinavischen Gefäſsen in Verbindung zu bringen sei, erweist sich als richtig durch einen Fund, den H. Arbman in Fornvännen 1932, S. 165 Fig. 81 (wiedergegeben auf unserer Taf. XXII Fig. 2) veröffentlicht hat: Tüllenhenkel aus einer Sandgrube in der Gemeinde Hägl inge (Schonen). Die übereinstimmenden — bei sächsischen Henkeln dieser Art nicht beobachteten — Züge, das eigenartige Mundstück und die in Reihen angeordneten Tiefstichlinien, zerstreuen doch jeden Zweifel.[4]) Ein früher

---

[1]) Sie liegt an der Ostermarscher Landstraſse etwa 2 km nordwestlich von Norden. Vgl.: Eine Ausgrabung bei Norden im Mai 1925, Sonderabdruck aus 'Heim und Herd' (Beilage z. Ostfries. Kurier), Norden 1925, besonders H. Gummel S. 12ff.; ferner P. Zylmann, Ostfriesische Urgeschichte (Bd. 2 der Darstellungen aus Niedersachsens Urgeschichte, hrsg. von K. H. Jacob-Friesen), Hildesheim und Leipzig 1933, S. 136 (sächs. Funde Nr. 33) mit Abb. 177 (auf S. 120).

[2]) Verf. a. a. O. Abb. 1, dazu S. 191f.

[3]) Für Fundumstände usw. s. Verf. a. a. O. S. 195f.

[4]) H. Arbman a. a. O.: 'Att av dessa enstaka fynd draga några slutsatser vore dock förhastat.'

skandinavischer Einschlag in der Kultur Mittelenglands wird auch erwiesen durch gewisse Griffibeln.[1])

Damit ist das Henkelgufsgefäfs vorerst aus der Liste der sächsischen Leitfossilien in England zu streichen. Doch wird dieser Verlust wettgemacht durch eine bisher als solche nicht erkannte keramische Leitform:

die sächsische Tonflasche,

ein Gegenstück zu der bekannten, auf der Drehscheibe hergestellten rheinisch-fränkischen.

Merkmale des Typus bilden die hellere oder rötliche Färbung, Bauchigkeit und der hohe, im Laufe der Entwicklung schliefslich ganz eng werdende Hals[2]) mit leicht ausladendem Rand; als Schmuck, soweit solcher überhaupt angebracht, müssen nachlässig hergestellte, einfache Rillen- und Tupfenmuster genügen.

Die Gefäfse, zum Haushaltungsgeschirr gehörig, dienten offenbar der Aufbewahrung von Flüssigkeiten. Sie erscheinen in den Urnengräbern so selten, da sie sich wegen ihres flaschenartigen Halses wenig dazu eigneten, den Leichenbrand aufzunehmen; und als Beigefäfse zog man, entsprechend ihrer ursprünglichen Bestimmung, andere Gattungen vor.

Ich gebe vorerst nur einige von meinen Belegen und lasse auch mutmafsliche Prototype aufser Betracht:

Oldendorf-Weifsenmoor (Kr. Stade); Stade, Mus. d. Geschichts- u. Heimatvereins 2565; Taf. XXII Fig. 1.[3]) Urne 15 des Friedhofs, gut erhalten bis auf den beschädigten Halsrand, der deutlicher auslädt, als die fehlerhafte Ergänzung annehmen läfst; aus meist gelb-braunem Ton; Mafse: Gesamthöhe 19,7, Höhe der Schulter etwa 10, oberste Weite 10,2, geringste innere Weite des Halses 8,6, Weite des Bauches 21, des Bodens 10,2 cm. — Drei Rillen laufen um den Hals und über die Schulter unregelmäfsig schräge, zwischen denen je eine sehr kleine Delle eingetupft ist.

---

[1]) Verf., Typol.-chronol. Studien S. 44ff.

[2]) S. u. die Mafse der inneren Halsweite, die bei den angeführten Beispielen von 8,6 auf 4,8 cm abnimmt.

[3]) Photographie A. Cassaus, auf dessen Auskunft obige Beschreibung sich vornehmlich aufbaut.

Die Beigaben, zwei längliche Tonperlen und ein Stück Urnenharz, sind für Datierung ohne Belang.

Bliedersdorf (Kr. Stade); Stade, Mus. d. Geschichts- u. Heimatvereins 1821; Taf. XXIII Fig. 2. Stark beschädigte Urne, Nr. 39 des Friedhofs, aus bräunlichem Ton; Maſse: gr. Höhe 27 (ursprüngliche ein geringes mehr), Höhe der Schulter 12,5, oberste Weite nicht sicher feststellbar, geringste innere Weite des Halses 7,8, Weite des Bauches 28, des Bodens 12 cm. — Der Hals ist gegen die Schulter durch einen leichten, mit Tupfen verzierten Wulst abgesetzt. Ihn begleiten unterhalb drei Rillen; und das freie Feld zwischen diesen und drei anderen über dem Umbruch ziert ein Motiv, bestehend aus einer eiförmigen Rille, der gleichen Figur aus Tupfen und einer flachen Delle als Mittelpunkt des Ganzen.

Zu den Beigaben vgl. Verf., Typol.-chronol. Studien S. 20ff.; dort ist auch schon das Gefäſs behandelt, aber anders beurteilt worden.

Oldendorf-Weiſsenmoor (Kr. Stade); Stade, Mus. d. Geschichts- u. Heimatvereins 2587; Taf. XXIII Fig. 3.[1]) Gut erhaltene Urne, Nr. 37 des Friedhofs, aus rot-braunem Ton; Maſse: Gesamthöhe 25, Höhe der Schulter 11, oberste Weite 9,5, geringste innere Weite des Halses 7,3, Weite des Bauches 23,5, des Bodens 12. — Das Gefäſs ist unverziert.

Unter den Beigaben befindet sich die gleicharmige Fibel (Taf. XXVI Fig. 3), Typus 6 oder 7.

Eynesbury bei St. Neots (Huntingdonshire); Cambridge, University Mus.; Taf. XXIII Fig. 4.[2]) Gefäſs, gut erhalten bis auf den völlig fehlenden Halsrand; recht hart gebrannt aus rötlichem, mit Glimmer vermischtem Ton und von glatter Oberfläche, die am Halse (von häufigem Umfassen mit der Hand) poliert erscheint; Maſse: gr. Höhe 19,4 (ursprüngliche nicht viel mehr), Höhe der Schulter ungefähr 8,

---

[1]) Photographie A. Cassaus.

[2]) Photographie des Museums; Fräulein O'Reilly war so liebenswürdig, das Gefäſs für mich genau zu untersuchen. — Zu den (unsicheren) Fundumständen usw. vgl. C. Fox, The Archaeology of the Cambridge Region, Cambridge 1923, S. 267 u. 274 (Abb. Taf. XXXII Fig. 2) und R. A. Smith in der Vict. County History, Huntingdonsh. Bd. I, S. 277f. (Abb. Fig. 21, F.).

oberste Weite nicht sicher feststellbar, geringste innere Weite des Halses 4,8, Weite des Bauches 17,6, des Bodens ungefähr 8 cm. — Die Ornamentierung wird hinlänglich verdeutlicht durch die Abbildung.

Dadurch, daſs es jetzt möglich geworden, für dies Gefäſs kontinentale Vorformen zu finden, ist es für England nicht mehr so rätselhaft und solch ein 'outstanding example', wie es noch C. Fox und R. A. Smith erschien.[1])

Noch eine Feststellung ist nötig: ich habe die vorstehenden Zeugnisse einfach chronologisch geordnet, nicht streng typologisch — was sich angesichts ihrer geringen Zahl nicht empfahl. Aber bei einem gewiſs häufigen Typus wie dem unsrigen ist mit Spielarten zu rechnen; so scheinen mir die beiden Oldendorf-Weiſsenmoorer Urnen (und wohl Holywell Row) wegen ihrer anfangs energischer abfallenden Schulterlinie zu einer Untergruppe zusammenzufassen zu sein — gegenüber Bliedersdorf und Eynesbury, die wieder ihrerseits einander näher verwandt.

Wenn schon die in primitivem Prozeſs, ohne Verwendung der Drehscheibe hergestellte Keramik mit ihrem Reichtum an Formen und z. T. barocken Verzierungen Zeugnis ablegt für das hohe individuelle Kunstgefühl des sächsischen Handwerkers, so vermögen seine Metallsachen vollkommen dem Vorurteil den Boden zu entziehen, er sei lediglich von fremden Anregungen abhängig. Allerdings entlehnte seine Kunst viele Ornamente der provinzial-römischen, die aber selbst starke germanische Beeinflussung erfahren hatte; und sie ist, wie die aller Germanen, in gewisser Weise 'barbarisch': es fehlt ihrer Linienführung die klassische Ausgeglichenheit, die keltische Eleganz. Aber der Sachse bewährte seine Originalität in der Schöpfung eigener Schmucktypen, in der selbständigen Verknüpfung erborgter Ziermotive; und schlieſslich lösen doch auch seine Vorliebe

[1]) Übrigens muſs ich annehmen, daſs auch das Beigefäſs in Grab 8 des Friedhofs Holywell Row (Suffolk), nach der Abbildung zu urteilen — ich habe es leider bei meinen Besuchen des Cambridger Museums unbeachtet gelassen — in die Reihe einzufügen ist; s. T. C. Lethbridge, Recent Excavations in Anglo-Saxon Cemeteries in Cambridgeshire and Suffolk (Cambridge Antiquarian Society, Quarto Publications, New Series No. III), Cambridge 1931, S. 4 (Abb. Taf. I Fig. 8).

für bewegte Kanten und die durch seinen 'horror vacui' bestimmte Weise, schlichte Flächen zu meiden, eine gewifs eigenartige, aber grofse ästhetische Wirkung aus.

Zu solch unvoreingenommener Würdigung regen gerade die nun zu besprechenden Altsachen an.

Um den Nachweis einer noch nicht vermuteten Spielart der sächsischen Schalenfibel,

der komponierten mit gegossenem Belag,

überzeugend zu erbringen, scheint es mir empfehlenswert, zunächst die Fundtatsachen zu geben.

Ein Urnenbegräbnis, Frauenbestattung, in Wester-Wanna (Kr. Hadeln), Hamburg, Mus. f. Völkerk. 1905: 59 (nach neuer Numerierung Wester-W. 404)[1]) umfafst:

404: die Urne (Taf. XXIV), gut erhaltenes Gefäfs aus braun-schwarzem Ton; von doppelkonischer Gesamtform bei noch ziemlich rundlichem Umbruch; Mafse: Gesamthöhe 17,2, Höhe der Schulter 9, oberste Weite 10,3, Weite des Bauches 19,5, des Bodens 7,5 cm. — Frühe Entwicklungsstufe des Typus Wester-Wanna A7a (Zeitstellung um 400);

404: 1: fünf Stücke ganz dünnen, verzierten Silberblechs;

—: 2 (Taf. XXIV erste und zweite Illustration): verzierte, gegossene Bronzeschale mit allmählich ansteigendem Rand, der z. T. ausgebrochen ist; die gewölbte Rückseite, ohne die geringsten Spuren, die auf Befestigung von Spiral- und Nadelhalter hinweisen, verrät an einer Stelle Feuereinwirkung; Mafse: Durchmesser 4,3, Dicke des Schalenbodens 0,15, am Rande 0,1 cm;

—: 3 (wie vorher erste Illustration): Fragment eines verzierten bronzenen Kreisbandes, das auch vom Feuer angegriffen; es pafst um die Schale; Mafse: gr. Höhe 3,85, Breite etwa 0,45, Dicke ursprünglich mindestens 0,2 cm — aufserdem zwei aneinander gehörende Reste eines zweiten bronzenen Kreisbandes, von gröfserem ursprünglichen Durch-

---

[1]) Die Urne und die Stücke 404: 3—6 befinden sich als Leihgabe im Museum für Hamburgische Geschichte. — Beide Museen erleichterten mir wieder die Bearbeitung des Fundes, auf den ich in einer Monographie über die Tutulusfibeln zurückkommen werde, in jeder möglichen Weise.

messer als das erste, aber gleich verziert; Maſse: gr. Höhe 6,8, Breite 0,4, Dicke 0,15—0,2 cm;

—: 4: Fragmente von Bronzeblech; die dickeren, schlichten könnten von den Basen der Tutulus- und der komponierten Schalenfibel herrühren; die dünneren waren offenbar Beschläge eines Schmuckkästchens: sie weisen z. T. noch die Löcher für die Stifte auf und sind, wie Parallelstücke aus Vermand, mit von der Rückseite eingepreſsten Perlschnüren, Kreiswülsten oder Flechtbändern als Kantenschmuck verziert[1]); an ein gröſseres Fragment (mit Perlschnüren) ist ein Eisenteil von Messer oder Schere angerostet;

—: 5: verbogener Griff eines Bronzeschlüssels, mit Öse und gedreht, zu dem Kästchen gehörig; Maſse: gr. Länge 8,4, Dicke um 0,2 cm;

—: 6: ein Stück Urnenharz.

Die Silberblechfragmente lassen eine Tutulusfibel (wohl des jüngeren Typus) vermuten; und zu ihr wird auch das zweite Kreisband zu stellen sein: wahrscheinlich auf die Basis gelegt, umspannte es den Kegelstumpf (Taf. XVII Fig. 2).

Aus dem Nesser Körpergrab III, auch Bestattung einer vornehmen Frau, wurden gehoben[2]):

Beigefäſs (Taf. XXV), Schale aus schwärzlichem Ton; fragmentarisch, doch fehlt an der höchsten Stelle nur ein ganz kleines Stückchen des Halsrandes; Maſse: gr. Höhe 10 (ursprüngliche etwa 10,3), Höhe der Schulter 5, oberste Weite nicht sicher bestimmbar, Weite des Bauches 15,3, des Bodens 4,7. — Spätes Gefäſs: die schrägen Furchen des Umbruchs dehnen sich ziemlich weit aus über den unteren Teil (vgl. die Schale auf Taf. XI Fig. 7);

verzierte, gegossene Schale aus Bronze mit vergoldeter Vorderseite (Taf. XXV erste und zweite Illustration); gut erhalten und nach Gesamtform gleich der Wester-Wannaer; Maſse: Durchmesser 4,3, Dicke des Schalenbodens 0,2, am Rande 0,1 cm;

---

[1]) Pilloy, Études Bd. II Taf. XII und XIII; über solche 'coffrets' S. 211 ff.

[2]) Die Sachen werden im Morgenstern-Museum in Geestemünde aufbewahrt, ohne schon katalogisiert zu sein.

vier aneinander passende Fragmente eines verzierten bronzenen Kreisbandes, dessen Vorderseite vergoldet ist (wie vorher erste und zweite Illustration); es paſst gleichfalls um die Schale; Maſse: gr. Höhe 4,9, Breite 0,4, Dicke um 0,1 cm;

fragmentarische bronzene Spirale samt Sehnenhälfte und Nadel, mit einem Stück der eisernen Achse (wie vorher dritte Illustration); dieser Befestigungsapparat, dessen gr. Höhe 3,9 cm (annähernd die ursprüngliche) beträgt, kann nicht zu der vergesellschafteten gleicharmigen Fibel gehört haben, wohl aber nach seinen Maſsen zu der vorauszusetzenden komponierten Schalenfibel;

gleicharmige Fibel mit Tierornament (Taf. XXVIII, XXIX);

11 Perlen aus Glas verschiedener Färbung oder aus Email.

Bei der sächsischen Schalenfibel[1]) sind zwei Hauptspielarten zu unterscheiden: die gegossene und die komponierte.

Die gegossene ist einteilig. Zu ihr dürfen unsere beiden Stücke, trotzdem sie sich als wohlausgebildete Schalen darstellen, nicht gerechnet werden; schon weil auf ihren Rückseiten, wie der Augenschein lehrt, kein Befestigungsapparat angebracht gewesen sein kann.

Die komponierte Varietät besteht aus einer Basis aus Bronzeblech, auf die man einen papierdünnen Metallbelag mit eingepreſsten Reliefornamenten lötete. Im Anfang der Entwicklung begnügte man sich damit, eine nach der Mitte vertiefte Unterlage herzustellen, wie die frühen Fibeln aus Holland und Belgien klar erkennen lassen. Später arbeitete man die Schalenform plastischer heraus, indem man um die konkave oder nun auch ebene Basis einen überstehenden Bronzering legte; diese Konstruktion ist mit Sicherheit nur in Nordost-Frankreich (Vermand) und England, aber noch nicht in Sachsen, nachgewiesen.

Doch die geringe Stabilität, die der Fibel naturgemäſs eignete, führte zur Schöpfung zweier Unterspielarten, die allerdings keinen Anklang gefunden zu haben scheinen;

---

[1]) Vgl. Verf., Die sächs. Schalenfibel, a. a. O. passim.

sie waren ja auch überflüssig, da die gegossene 'saucer brooch' den Vorzug der Dauerhaftigkeit besafs.

Eine Fibel aus Duston (Northamptonshire [Mus. in Northampton]), abgebildet bei Brown a. a. O. Bd. III Taf. XLVII Fig. 2, setzt sich zusammen aus einer gegossenen Basis und einem vergoldeten Blattbelag. Vielleicht ist auch hierher zu stellen ein Fragment vom Friedhof Rothwell (Northamptonshire [University Mus. in Cambridge]), veröffentlicht in Proceedings of the Cambridge Antiquarian Society, Bd. XX (1918) Taf. VII; die massive Schale ist jetzt ohne Auflage.

Für eine zweite mögliche, im Grunde umgekehrte Zusammensetzungsweise sprechen die Funde aus Wester-Wanna und Nesse. Sie bezeugen den unteren Teil einer solchen komponierten Schalenfibel mit gegossenem Belag, die Blechbasis samt Spiral-, Nadelhalter usw., jedoch nur lückenhaft; er wird aber gefordert noch durch folgende Erwägung: die Kreisbänder, die sich gewifs nicht rein zufällig um die gegossenen Schalen fügen können und daher als zugehörig betrachtet werden müssen, bedurften einer festen Unterlage, eben jener Basis; lediglich angelötet, hätten sie niemals den nötigen Halt gehabt. Möglich ist natürlich auch, dafs es Fibeln ohne derartigen Randschmuck gab.

Gemäfs dem Zeugnis vergesellschafteter Sachen ist als Geltungsdauer unseres Fibeltypus zunächst die Zeit von etwa 400 bis um 500 gesichert.[1])

Während dieser langen Spanne ist er, aufser nach Konstruktion, auch namentlich nach Ornamentierung unverändert geblieben: für eine Entwicklung war offenbar kein Raum.

Schon die Wester-Wannaer Fibel (Taf. XXIV dritte Illustration) ist mit den Ziermotiven, die dem sächsischen Kunstschmied damals vertraut, förmlich übersät: Im Schalengrunde umgibt ein gestrichelter Kreiswulst einen Buckel mit eingestanztem Kreise; um jenen ist eine laufende Spirale in Kerbschnitt gruppiert: die Spitzen ihrer fünf Glieder sind sehr lang ausgezogen und legen sich im Knick um das nächste. Der Schalenboden ist vom Rande durch

---

[1]) Er ist in England, wo er demnach recht wohl auftreten könnte, bisher nicht beobachtet — oder eher vielleicht übersehen worden.

eine gratartige Erhöhung getrennt. — Dieser hat eine um die äufserste Kante laufende Rille. Den übrigbleibenden Raum füllt ein eingraviertes bzw. eingestanztes Ornament: das Muster besteht aus zwei Winkeln, die einen Schenkel gemeinsam haben, und deren Spitzen einander gegenüberliegen; die Winkelflächen zieren in korrespondierender Anordnung je ein Kreis um Auge und zwei einfache Augen. — Das selbständige (aber angelötete) Saumband hat Hohlkehlen, die je abwechselnd von der entgegengesetzten Seite eingegraben sind.

Das Nesser Exemplar (Taf. XXV vierte Illustration) weicht nur in gewissen Einzelheiten ab: Im Schalengrunde liegt ein Buckel mit eingestanztem Kreise. Den fünf Gliedern der laufenden Spirale fehlen die geknickten Spitzen; dagegen weisen das von jenen in der Mitte gebildete Kreisbogenfünfeck und der gratartige Wulst zwischen Schalenboden und Rand zusätzliche Strichelung auf. Letzterer hat als Schmuckmotiv eingestanzten Kreis in regelmäfsigem Wechsel mit drei übereinander gestellten Augen.

Die neuen

gleicharmigen Fibeln (Taf. XXVI—XXIX),

von charakteristischer Wesensart und höchster künstlerischer Vollendung, werden dem Studium der sächsischen und germanischen Tierornamentik frischen Antrieb geben.

Das Tiermotiv, mit dem der Sachse schon eine frühe Stufe der Gattung, die Fibel mit echten Stützarmen (Typus 2 Serie a Gruppe α), versah, ist der vorspringende Kopf, und zwar der eines Raubvogels.[1]) Die zweite Untergruppe[2]) sendet ihn aus der Kante des oberen Bügelteils heraus — unser Beleg in lebenswahrerer Auffassung als die sonstigen, indem ein entsprechendes Ornament die Augen des Tieres andeutet:

Wester-Wanna (Kr. Hadeln); Cuxhaven, Heimatmus., Sammlung Lüpke U 83: 1; Taf. XXVI Fig. 1.[3]) Silber

---

[1]) Dieses älteste sächsische Tiermotiv hat eine andere Ursprungsgeschichte als die für die späteren gleicharmigen Fibeln kennzeichnenden. Doch verbietet mir Raummangel, jetzt schon meine Ansicht vorzutragen.

[2]) Verf., Typol.-chronol. Studien S. 83 und 87ff.

[3]) Rekonstruktion. K. Lüpke sandte mir mit dem bei ihm gewohnten Entgegenkommen die Fibel zur Bearbeitung.

(aufser der Achse, die aus Eisen); beschädigter Kopf der Fibel; Mafse: gr. Höhe 1,6, gr. Breite 5,68 (ursprüngliche 6,4) cm.

Achsenknöpfe halbkonisch, getrennt von den [zinkenförmigen] äufseren Laschen durch geperlte Ringe. — Stützarme: facettierte Partie, vollkantiges Stück — nach dem Achsenknopf mit quergerillter Mulde und zwischen je einer senkrechten Rille, nach dem Bügel mit je einer Hohlkehle und ebenfalls zwischen je einer senkrechten Rille. — Den Bügelkopf, gegen die Stützarme scharf abgesetzt, bildet ein breites, zunächst einziehendes, dann in je einen Vogelkopf vorspringendes Trapez, dessen Ränder verdickt sind, so dafs das Innenfeld tiefer liegt. Dieses hat als Zierat in der Mitte ein gröfseres eingestanztes Kreisornament (drei konzentrische Kreise um Auge) und seitlich zu ihm je ein kleineres (zwei konzentrische Kreise). Durch Verdickung der Kanten treten die Vogelköpfe plastischer hervor.

Datierung der Fibel nach typologischen Merkmalen: + 375; das übrige Inventar dieser Urnenbestattung einer Frau (zwei Scherben vom Gefäfs, Reste [wohl] zweier Tutulusfibeln, Röhrenknochen zu einem Urnenstempel verarbeitet und Perlschlacken) besagt nichts für die Frage.

Mit Typus 5[1]) hatte die der gleicharmigen Fibel zugrundeliegende Konstruktionsidee[2]) vollkommene Verwirklichung gefunden. ‘Von [jetzt] an macht sich Evolution nur bemerkbar in der Herstellungsweise, der Wahl des Materials, den Mafsen und Verzierungen: die stets gegossenen Fibeln, für die man Silber der Bronze vorzog, wurden ständig gröfser gebaut und mit Kerbschnittornamenten verschiedenster Art ausgestattet’ (Verf. a. a. O. S. 112). Für ihn selbst schied ich zwischen Kerbschnittfibeln mit geometrischen (Serie a) und solchen mit Rankenornamenten (Serie b). Die Entdeckung eines Exemplars, einzig in seiner Art, macht jetzt die Aufstellung einer Serie c notwendig: Kerbschnittfibeln mit flächenhaftem Tierornament. Sie darf wohl als Parallelgruppe zu a und b gleich diesen ± 450 datiert

1) Verf. a. a. O. S. 112ff.

2) Über diesen Begriff s. Verf. a. a. O. S. 44ff.: Erkenntnis der einer Altsachengattung immanenten Konstruktionsidee ist erste Aufgabe der typologischen Forschung.

werden; andere Tatsachen, das will ich gleich jetzt bemerken, sind für die Zeitbestimmung nicht gegeben.

Das Motiv, Tier auf Fläche, kannte der Sachse von provinzial-römischen Gürtelbeschlägen und übertrug es auf die ebenen Felder der gleicharmigen Fibel, einer Schmucksache, an der er eben seine kunstgewerblichen Fähigkeiten mit besonderer Hingabe erprobte. Unser Beleg ist ein wertvoller Beweis, daſs nicht nur die spätrömischen kauernden 'Randtiere', die für die Typen 6 und 7 charakteristisch, ihren Weg nach Nord-Hannover fanden:

Fundort unbekannt (sicherlich aus dem Stadischen, vielleicht Daudieck [Kr. Stade]); Lüneburg, Mus. 3378; Taf. XXVI Fig. 2[1]): Kupferhaltiges Silber; Fragment, das nicht im Feuer gewesen, aber [absichtlich] beschädigt ist: Kopf der Fibel, auf dessen Rückseite die leichte Furche sichtbar, in die der Nadelhalter gelötet war, samt Bügel und kleinem Rest des Fuſses; Maſse: gr. Höhe 3,6, gr. Breite des Kopftrapezes 5 (ursprüngliche etwa 6), Dicke desselben 0,15 cm (nach den Kanten geringer).

Die obere Kante des Kopftrapezes säumt ein Eierstab (Halboval in regelmäſsigem Wechsel mit senkrechtem Wulst), begleitet von einer äuſseren Querrille. Die Seitenkanten, die also ohne Randtiere, verlaufen in leicht geschwungener Linie mit einmaligem Knick. — Die beiden Flügel des Innenfeldes geben eine Tierszene, zwei sich anschauende Figuren, am ehesten von Hunden[2]), die niederkauern oder zum Sprung ansetzen; im einzelnen sind deutlich ausgeführt: der Kopf mit geöffnetem Maul, Auge (eingestanzter Kreis) und Ohr (länglich-runde Auskerbung); der erhobene Vorderfuſs mit winklig ausgekerbter Pfote und durch Augenpunkte gerauhtem Hauptteil; Hals, Nacken und Leib, verziert mit Augenpunkten und schrägen Ritzlinien; der Hinterfuſs, wieder durch Augenpunktierung betont; und schlieſslich der Schwanz,

---

[1]) Ich bin Fr. Krüger-Lüneburg zu groſsem Danke verpflichtet für Auskunft und leihweise Überlassung der Fibel. — Die Zeichnung, zweite Illustration, ist auf den Kopf gestellt, um die Tierszene bequemer erkennen zu lassen. Das zentrale Motiv studiert man am besten an der Photographie.

[2]) Vgl. die Tierköpfe auf dem Bügel der gleicharmigen Fibel aus Riensförde: Verf. a. a. O. Textabb. 86.

spiralenartig stilisiert. Der Raum, der je nahe dem Bügel freigeblieben, ist schräg geritzt, und der je in einer Ecke, zwischen Borte und Schwanz, hat ein [jetzt etwas zerstörtes] Reliefornament mit Augenpunkten. — Das zentrale Motiv, durch eine im ganzen schräg laufende Mulde von den Tieren getrennt, erscheint zunächst rätselhaft. Ich glaube aber, man geht nicht fehl, wenn man es als eine anthropomorphische Umgestaltung des Amazonenschildmusters[1]) auffaſst. Als der Künstler seine römische Vorlage kopierte, entstand ihm faſst unbewuſst, aus dem Trieb heraus, der ihm als Germanen innewohnte, geometrische Figuren zu verlebendigen, ein menschliches Gesicht: für dessen obere Hälfte wenigstens sind, wie bei den gleich anzuführenden englischen Parallelen, die Umriſslinien vorhanden und die Augen, ausgedrückt durch zwei rundliche Erhebungen mit je einem eingestanzten Kreise; die untere ersetzt allerdings ein dem verbleibenden Raume angepaſstes lineares Ornament. Eben dieselbe Umbildung bezeugen nach E. T. Leeds z. B. frühe komponierte Schalenfibeln aus Fairford (Gloucestershire), Archaeologia Bd. LXIII (1912) Textabb. 5 und besonders 6 (auf S. 164f.); doch ist sie, wenn meine obige Deutung richtig, schon auf dem Kontinent eingeleitet worden.

Die überhöhten Kanten des Bügels zeigen wieder den Eierstab, hier in der Form von Halboval wechselnd mit einer ziemlich breiten Rille. Die reiche Verzierung seines Rückens, von der die Zeichnung ein klares Bild gibt, bewegt sich in den gewohnten Bahnen.

Die geringen Ornamentreste des Fuſses sind nicht deutbar.

Unter Typus 6, Kerbschnittfibeln mit Rankenornamenten und Randtieren (± 475), ist vielleicht einzuordnen[2]):

---

[1]) Vier bronzene Zierscheiben von der Form des Amazonenschildes (aus Vermand) bildet Brown ab, The Arts Bd. IV Taf. CXLVIII unterste Reihe. Den Sachsen war dieser Schmuck, befestigt auf dem Gürtel oder einer sonstigen bandartigen Unterlage, bekannt geworden, wie ein Wester-Wannaer Exemplar beweist (Hannover, Prov.-Mus. 1930: 377).

[2]) Zugehörigkeit zu Typus 7 (s. u.) ist möglich. Zu Typus 6 s. Verf. a. a. O. S. 120ff.

Oldendorf-Weifsenmoor (Kr. Stade); Stade, Mus. d. Geschichts- u. Heimatvereins 2587a; Taf. XXVI Fig. 3.[1]) Br.; linke Ecke des Fufs- oder rechte des Kopftrapezes, die, wie es scheint, angeschmolzen, wodurch der Kopf des Tieres etwas beschädigt ist; Mafse: gr. Höhe 1,55, gr. Breite 2,25, Dicke um 0,15 cm.

Das Innenfeld bewahrt die Spitze der Akanthusranke. Es ist gegen das kauernde Randtier, wohl ein Löwe, durch einen gratartigen Wulst abgesetzt. — Dessen Kopfpartie ist jetzt undeutlich; den Rumpf mit der Mähne (in auch sonst zu beobachtender falscher Perspektive) und die Füfse läfst Augenpunktierung plastischer hervortreten. — Die untere Kante, oben durch einen gratartigen Wulst in ganzer Länge der Fibel begrenzt, endet in einem Tierkopf mit geöffnetem Maul, durch Augenpunkte gerauhtem Nacken und Mähne. Ein senkrecht gestrichelter, wiederum scharfkantiger Wulst, der mit paralleler unterer Rille den Rest der Kante zwischen den Tierköpfen gliedert, schliefst mit jenem anderen ein nur noch aus Halbovalen gebildetes Eierstabband ein.

Die mit dem Fibelfragment vergesellschafteten Bronzeblechstücke, 2587b, können unbeachtet bleiben; die Urne (Taf. XXIII Fig. 3) ist oben unter den sächsischen Tonflaschen besprochen worden.

Die glückliche Fügung, dafs, abgesehen von einer Ausnahme, die Belege für den Typus 7, Kerbschnittfibeln mit Rankenornamenten, Randtieren und vorspringenden Tierköpfen (± 500)[2]), gut erhalten, macht eine genauere Analyse der Tierornamentik möglich. Das wichtigste zusätzliche Element gegenüber der vorigen Gruppe, das die Seitenkanten noch undulierender gestaltet, sind die vorspringenden Köpfe von Vierfüfslern. Und jetzt wird deutlich, dafs diese bei den älteren Fibeln (Dösemoor, Little Wilbraham, Haslingfield und Nesse) sich aus dem künstlerischen Vorwurf ergeben, als organische Teile von voll ausgeführten Figuren, während die späteren sie z. T.

[1]) Dank der verständnisvollen Unterstützung, die ich immer bei der Leitung des Museums gefunden habe, konnte ich dieses Stück und die Fibel aus Dösemoor hier zu Hause studieren.

[2]) Verf. a. a. O. S. 125ff.

ganz unvermittelt aus den Kanten hervorragen lassen (sicher z. B. die Galgenberger, Taf. XV Fig. 6):

Dösemoor (Kr. Kehdingen), Moorfund; Stade, Mus. d. Geschichts- u. Heimatvereins 2745; Taf. XXVII.[1]) Silber, Vorderseite vergoldet; es fehlen fast die ganze linke Hälfte des Kopftrapezes und die Spirale samt Achse und Nadel; Maſse: Höhe 5,3, gr. Breite des Kopfes 4,85 (ursprüngliche 8,3), Breite des Fuſses 9,25, Dicke 0,2—0,3 cm. — Der schuhartige Nadelhalter ist aufgelötet, und zwar auf dem Kopftrapez wie bei allen diesen groſsen Stücken; die beiden durchlochten Laschen, mit je drei treppenartigen Einschnitten (vgl. z. B. Haslingfield), sind gleich im Guſs geschaffen.

Die geometrische, die Rankenverzierung und auch die ornamentale Ausstattung der Tiere sind in der üblichen, römische Muster verwendenden Weise gehalten. Photographie und Zeichnung geben eine klare Anschauung. Nur muſs besonders hervorgehoben werden: das Doppelflechtband auf den Wülsten und erhabenen Teilen der Tierkörper, auf Horn, Nacken, Schwanz und Füſsen, ist hergestellt, indem breite, mehr oder weniger dicht nebeneinander liegende Augen eingeschlagen wurden; den Hals markieren bei den Tieren auf den Trapezkanten des Kopfes und Fuſses rundliche Paralleleinpunzungen, eine Art Zahnschnitt[2]); und das auf der Schenkelbreitseite derselben Figuren eingestanzte Ornament, Kreis um Auge, mag das Spiel der Gelenke andeuten sollen.

Konzeption und Anordnung der Tiere sind noch überraschend realistisch — ein Beweis, daſs der Kunsthandwerker stark unter dem Einfluſs seiner speziellen Vorlagen stand, die ihm vornehmlich die römischen Bronzeeimer und Terra sigillata-Gefäſse boten.

Auf den Seitenrändern des Kopfes und Fuſses sind zwei Jagdszenen zur Darstellung gebracht. Das Tier mit leicht nach auſsen sich krümmendem Horn, eine Gazelle oder

---

[1]) Veröffentlicht von A. Cassau in Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte Nr. 5 (1931), S. 26ff., Taf. V und Textabb. 2. Hier auch Angaben über die Fundverhältnisse: Fibel entdeckt in einem Bündel Zeug, sonst keine begleitenden Gegenstände.

[2]) Willers, Die römischen Bronzeeimer S. 151 und 167ff.

Antilope[1]), liegt langausgestreckt auf Vorder- und Hinterfuſs; es wendet den vorspringenden Kopf, dessen geöffnetes Maul Schmerz ausdrückt, nach seinem Angreifer (Tierkopf), der ihm in den Schwanz beiſst. Als Gegenstück eine Hasenjagd[2]): der niederkauernde Hund hat sein Opfer (Tierkopf, mit geöffnetem Maul, auf der unteren Fuſskante) gepackt.

Auſserhalb der beiden Kompositionen stehen das rückschauende Tier, in sitzender Stellung die Ecke zwischen Bügelende und Fuſs ausfüllend, das einigermaſsen sicherer Identifikation trotzt, und der Tierkopf auf der oberen waagerechten Kante: ein durchlaufender Wulst trennt diese vollkommen von dem übrigen Fibelkörper, und jener hat, im Gegensatz zu dem parallelen unten, das Maul geschlossen. Das nahestehende Haslingfielder Exemplar (Cambridgeshire) entbehrt dieses naturgetreuen Zuges.

Für die Siedlungsarchäologie ist von entscheidender Bedeutung, daſs die Fibel von Little Wilbraham (Cambridgeshire), wenn auch teilweise Verwitterung und Beschädigung diese Tatsache zunächst verdecken, aus derselben Guſsform stammt wie die Dösemoorer; Unterschiede in den [nachträglich] eingepunzten Verzierungen bilden natürlich kein Gegenargument.

Nesse (Kr. Wesermünde); Geestemünde, Morgenstern-Mus. noch ohne Nr.; Taf. XXVIII, XXIX. Bronze, Vorderseite bewahrt Spuren von Vergoldung; etwas verwittert, namentlich linke Fuſspartie, deren Ecke zudem durchgebrochen; Maſse: Höhe 5,6, Breite des Kopfes 8,725, des Fuſses 9,8, Dicke 0,2—0,3 cm. — Vom Befestigungsapparat fehlen Sehne und Nadel vollkommen; der aufgelötete,

[1]) Willers a. a. O. Taf. X Fig. 1, viertes Jagdstück auf dem Fries eines Eimers aus Nijmegen (dazu S. 162); ferner Taf. VII Fig. 1, zweites und viertes von einem aus Hemmoor (dazu S. 151f.).

[2]) Vgl. römische Messergriffe aus Bein oder Bronze: sie zeigen in durchbrochener Arbeit einen dahineilenden Hund, der den flüchtigen Hasen beim Schwanz gefangen hat: L. Lindenschmit (Sohn), Das Römisch-Germanische Central-Museum in bildlichen Darstellungen, Mainz 1889, Taf. XXII Fig. 25 und Brown, The Arts Bd. IV Taf. CLV Fig. 3 u. 4 (letzteres Stück, aus Bifrons [Kent], nach Brown wahrscheinlich eine angelsächsische Nachahmung). Eine figurenreiche Darstellung wie die bei Willers a. a. O. Taf. X Fig. 1 erste Gruppe (dazu S. 161f.) gab kaum die direkte Anregung.

tüllenartige Nadelhalter ist z. T. erhalten; drei durchlochte, nicht stufenartige Laschen, mit der Fibel aus einem Stück gegossen, halten die Reste der (eisernen) Achse und der Spirale, die durch längliche Knöpfe gesichert waren (nur linker noch vorhanden).[1])

Die Nesser Fibel ist weniger zierlich und sauber ausgeführt als die vorige: ihren korrespondierenden Teilen fehlt bisweilen Symmetrie in den Einzelheiten (z. B. den Fischschwänzen der Randtiere des Kopftrapezes, den die überhöhten Kanten des Bügels begleitenden niedrigeren Wülsten und seinem unteren Spiralenpaar). Die geometrischen Muster und gewisse Tierpartien werden belebt durch Strichelung, die Leiber auf der oberen und unteren Kante auch durch eingestanzte Kreisverzierungen.

Die reichere und z. T. phantastischere Tierornamentik weist auf ein vorgeschritteneres Entwicklungsstadium des Typus 7: Nesse steht am Ende einer älteren Untergruppe und bildet die Überleitung zu den jüngsten gleicharmigen Fibeln, solchen wie die von Riensförde und Oberhausen einerseits und die (wahrscheinlich auch späte) Galgenberger andererseits.

An Stelle der Köpfe auf den waagerechten Kanten sind jetzt Volltiere getreten: zwei kauernde Paare, je in entgegengesetzter Richtung blickend; die äufseren Tiere werden gebissen von den inneren, deren Schwänze ringelartig verknüpft sind.[2])

Das kauernde Tier am Kopf ist dem entsprechenden der Dösemoorer Fibel nahe verwandt, endigt aber in einem geringelten Fischschweif. Diese 'Seegazelle' schuf der Sachse nach den Fabelwesen (Seepferd, -stier, -löwe, -greif usw.), die er ebenfalls auf den römischen Eimerfriesen sehen konnte.[3])

---

[1]) Die Löcher, eins in der oberen Kante und drei in dem Bügel, sind alt (wie dasjenige in der Ecke der Oldendorf-Weifsenmoorer Fibel); über ihre Zweckbestimmung s. Verf. a. a. O. S. 117 Anm. 75. Vgl. auch unten Oberhausen.

[2]) Vgl. die Riensförder Fibel, bei der allerdings nur ein äufseres Tier erhalten ist; in der à jour-Kante der aus Oberhausen lebt unser Motiv gewifs noch fort.

[3]) Willers a. a. O. z. B. Taf. V Fig. 1, Eimer aus Stolzenau (dazu S. 144ff.). Vgl. auch die beiden Hippokampe auf einem Kamm aus Vermand bei Pilloy, Études Bd. II Taf. XXI Fig. 2.

Die Figuren im Raume zwischen Bügelende bzw. Fuſs und auf dem Rande des letzteren veranschaulichen wiederum eine Jagd: das sitzende Tier, eine Gazelle oder Antilope, schaut sich um nach dem sprungbereiten, in dem ich wegen seines schlanken Körperbaus einen Panther[1]) sehen möchte; jenes ähnelt dem oberen Randtiere bis auf den ringellosen Schwanz — der Vorwurf ist ja keins der Seestücke, wie sie der genannte Stolzenauer Eimer bietet.

Die Begleitfunde aus dem Nesser Körpergrab III, unter denen eine komponierte Schalenfibel mit gegossenem Belag, sind oben schon verzeichnet worden.

Oberhausen bei Holle (Amt Oldenburg [Oldenburg]), Moorfund; Oldenburg, Naturhist. Mus. 5395; Taf. XXIX.[2]) Bronze; für Erhaltungszustand und Maſse s. vorläufig die Abbildung ($^1/_1$). — Eine Analyse der für das sächsische Kunstgewerbe offenbar sehr aufschluſsreichen Fibel muſs ich verschieben, bis ich sie habe in Augenschein nehmen können.

Gleichen Verzicht gebietet mir vorerst ein anderer Grund, und zwar mangelnder Raum, für eine ganze Schmuckstückserie,

die sächsischen Tieföhrnadeln mit Scheibenkopf (Taf. XXX).

Sie sind aus Bronze und auſser dem Bliedersdorfer Fund (vgl. meine Typol.-chronol. Studien S. 23) immer in Paaren bezeugt. Den Kopf der ersten Spielart bildet eine kleine, aus zementartiger Masse geformte Schale mit einer dünnen, verzierten Bronzeauflage; die Platte der zweiten hatte ursprünglich eine solche aus Email. Im übrigen ist der Bau aller Stücke so weit aus den Abbildungen zu ersehen, daſs Einordnung anderer Belege möglich ist.

---

[1]) Willers a. a. O. z. B. Taf. V Fig. 2 dritte Gruppe, Eimer aus Hemmoor (dazu S. 149).

[2]) Veröffentlicht mit Fundbericht von Th. Reil im Oldenb. Jahrb. Bd. XXXII (1928), S. 96ff.; Zeichnung auf S. 98. Die obige Photographie steuerte in freundlicher Erfüllung meines Wunsches H. v. Buttel-Reepen-Oldenburg bei.

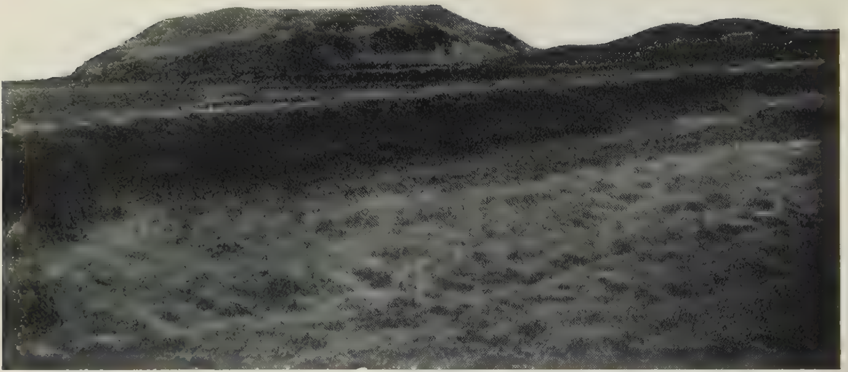
Göttingen. Fritz Roeder.



Sächsische Friedhöfe am Icknield Way und im oberen Themsetal, soweit sie durch Ziffern bezeichnet sind:

. Ashwell. 2. Astwick. 3. Henlow. 4. Shefford. 5. Leagrave. 6. Chalton. 7. Toddington. 8. Leighton Buzzard. 9. Wing. 10. Mentmore. 11. Bishopstone. 12. Dinton. 3. Stone. 14. Ashendon. 15. Kingsey. 16. Bledlow. 17. Ewelme. 18. Cuddesdon. 9. Wheatley. 20. Yarnton. 21. Brihthampton. 22. Standlake. 23. Yelford. 24. Asthall. 5. Broughton Poggs. 26. Filkins. 27. Fairford. 28. Kemble. 29. Avening. 30. Long Vittenham. 31. Sutton Courtenay. 32. Milton. 33. Frilford. 34. Lockinge. 35. Arne Iill. 36. Purton. 37. Bassett Down. 38. Mildenhall. — Nachzutragen ist der am Icknield Vay liegende Friedhof Luton, östlich von Dunstable und südöstlich von Leagrave (5).

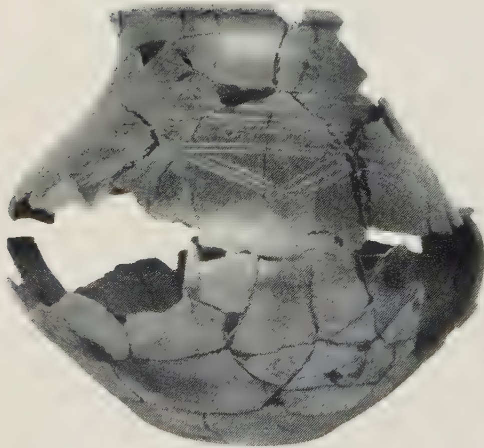
Tafel II.



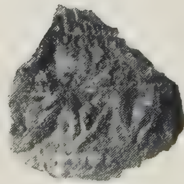
Der Galgenberg (bei Cuxhaven).

Galgenberg, Urnengräber 34 und 14 ($^1/_1$, Urnen $^1/_4$).

Männerbestattung:



1



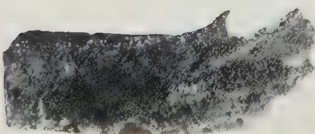
2



3

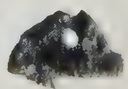


4





5

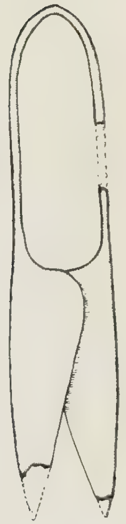


6

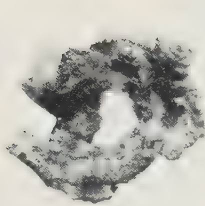
Frauenbestattung:

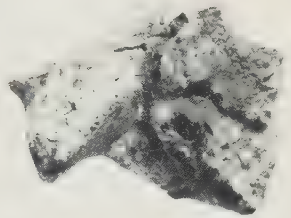


1



2

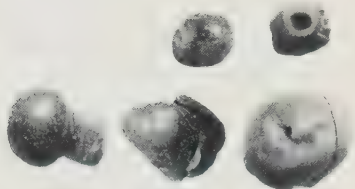




4



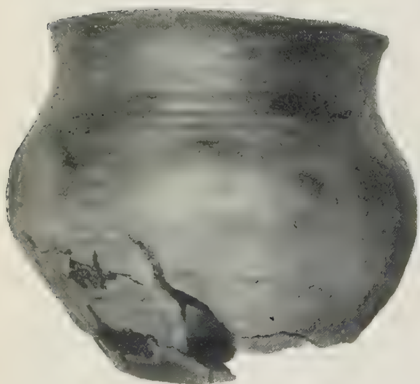
3



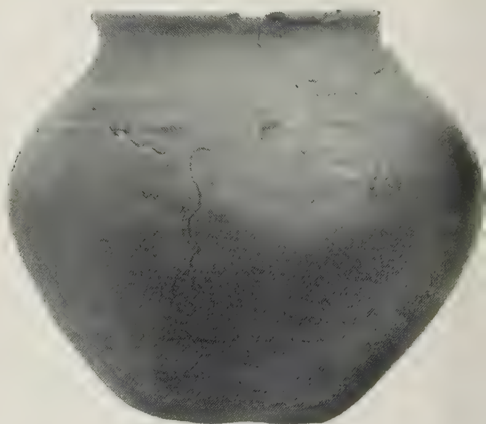
5

a'

Galgenberg. Urnengräber: Gefäfse vom Wester-Wannaer Typus ($^1/_4$).



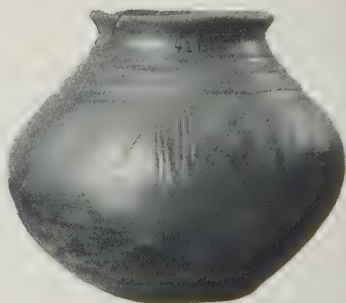
1. Grab 40: Typus A 4.



2. Grab 8: Typus A 5.



3. Grab 35: Typus A 6, frühere Stufe.



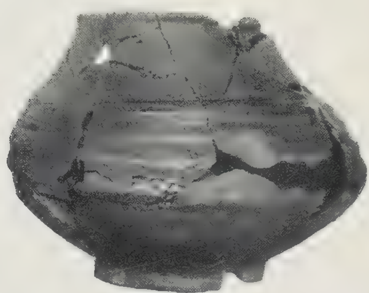
4. Grab 28: Typus A 6, spätere Stufe.



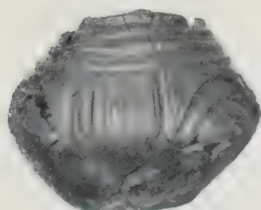
5. Grab 59: Typus A 7a.



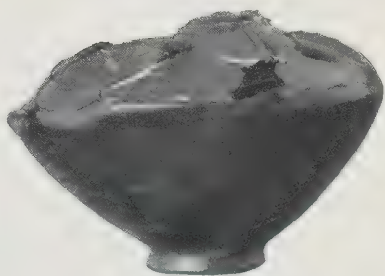
Grab 36: Typus A 7a, spätere Stufe.



7. Grab 45: Typus A 7b.



8. Grab 30: Typus A 7α.



9. Grab 6: Typus A 7β.

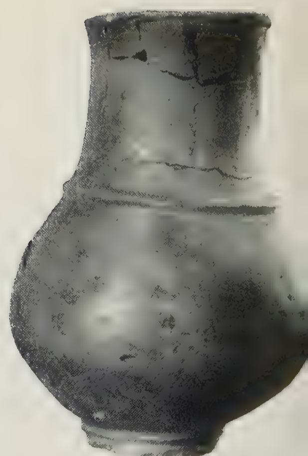
Pokale:



10. Grab 47.



11. Grab 44.

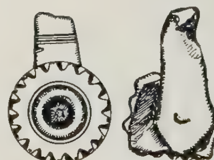


12. Grab 31.

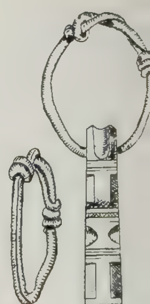
Galgenberg: Inventar der Urnengräber ($^1/_1$).



1. Grab 21.



4. Grab 18.

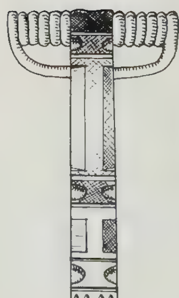




5. Grab 21.



2. Grab 54.



3. Grab 54.

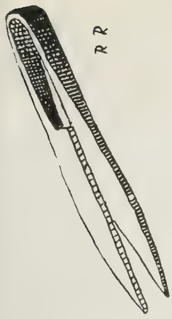




6. Grab 18.

7. Grab 57.

Tafel VII.



8. Grab 34.



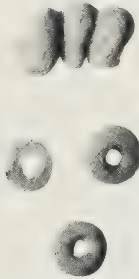
9. Grab 34.



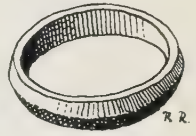
10. Grab 34.



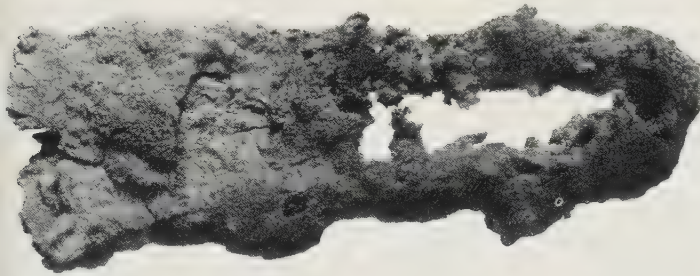
11. Grab 14.



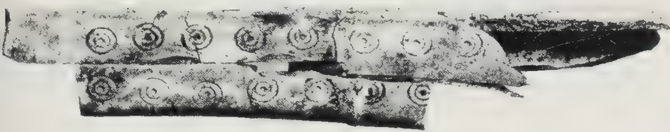
12. Grab 51.



13. Grab 23.



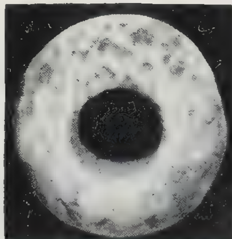
14. Grab 26.



16. Grab 37.

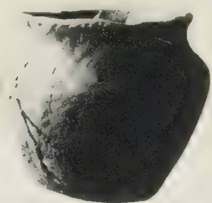


15. Grab 51.

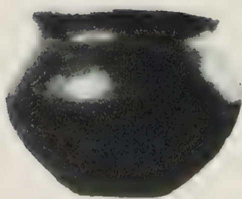


17. Grab 43.

Galgenberg, Körpergräber: Kinderbestattungen ($^1/_4$).

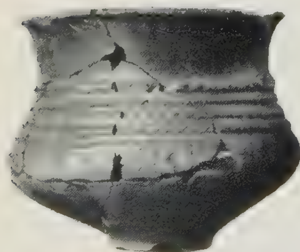



1. Grab III.




2. Grab V.

Körpergrab XV: Kriegerbestattung (nicht ganz $^1/_2$, Beigefäfs $^1/_4$).



1




2



3

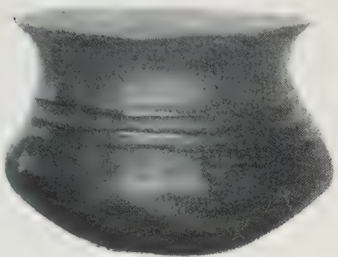


5

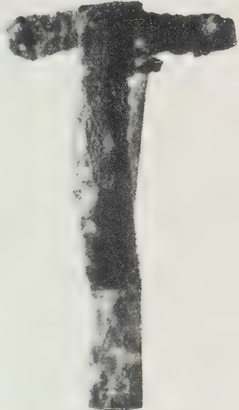



4

Galgenberg, Körpergrab XXI: Frauenbestattung ($^1/_1$, Beigefäſse $^1/_4$, Perlengeschmeide $^1/_2$).



1



3



4



7

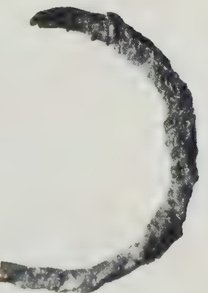
2. (Nachbestattung).



5



6

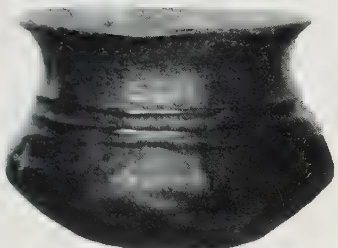


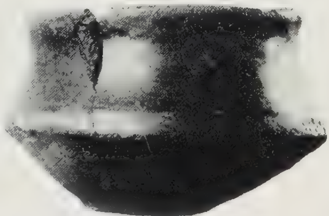
8

9

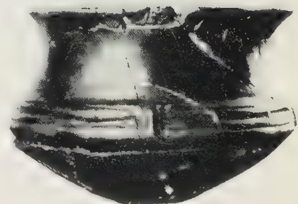
Galgenberg, Körpergräber: Die wichtigsten Beigefäfsformen.

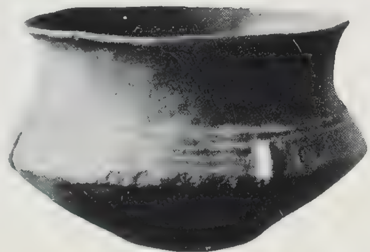
Schalen ($^{1}/_{4}$).

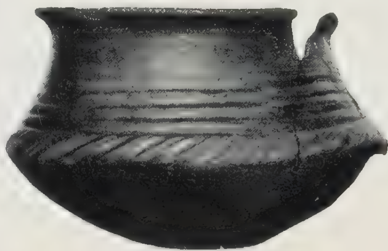

1. Grab XXI.

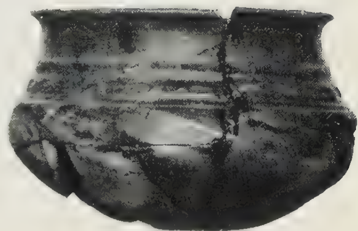

2. Grab X.


3. Grab XVIII.

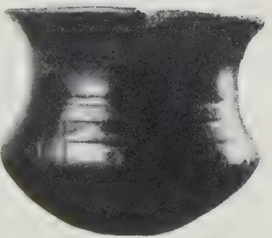

4. Grab XII.

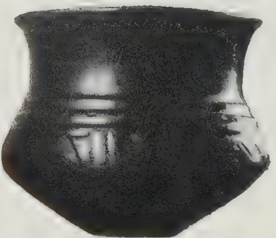

5. Grab II.


6. Grab XXIII.

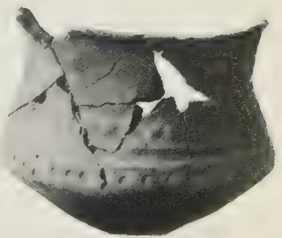

7. Grab XXV.

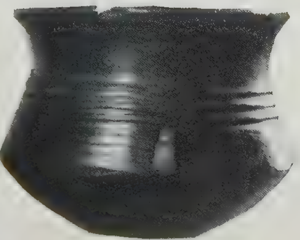
Becher ($^{1}/_{4}$).

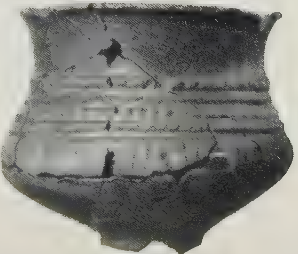

1. Grab VI.


2. Grab VIII.


3. Grab VII.


4. Grab I.


5. Grab XIII.

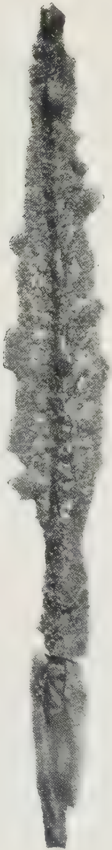

6. Grab XV.


7. Grab XXI.

Galgenberg, Körpergräber: Waffen (1/2, Schwert 1/9, Lanzenspitzen 1/4).



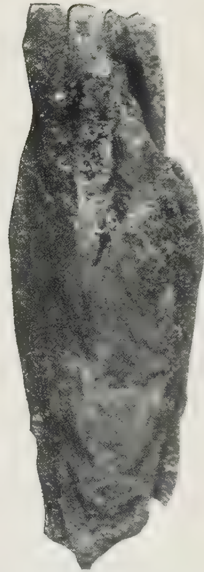
1. Grab XIV.



2. Grab IV.



3. Grab XXIII.





4. Grab XV.



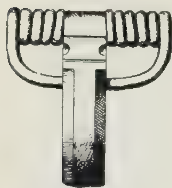
5. Grab XX.



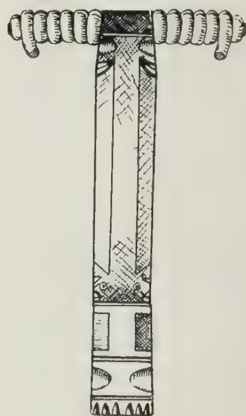
6. Grab IX.

Galgenberg, Körpergräber: Fibeln ($^1/_1$).

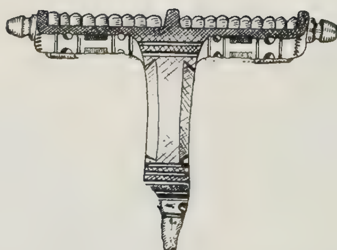
Armbrustfibeln mit Nadelhalter in ganzer Länge des Fufses.



1. Grab I.



2. Grab XXI.



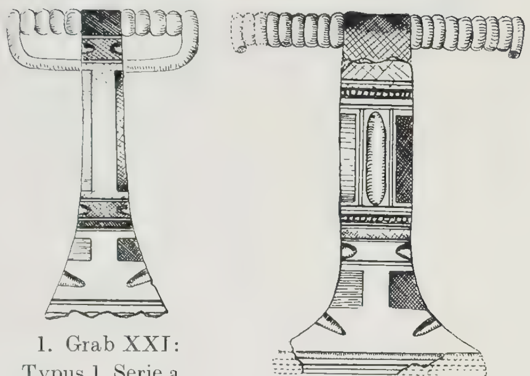
3. Grab XIII (Blech, mit Stützarmen).





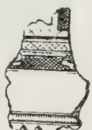
4. Grab XVIII (gegossen, mit Stützarmen).

Gleicharmige Fibeln.

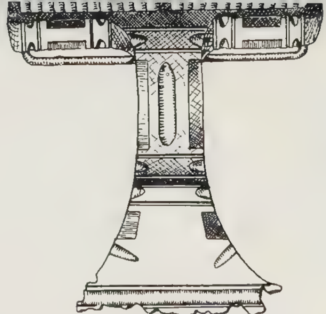


1. Grab XXI: Typus 1 Serie a.

2. Grab XXI: Typus 1 Serie a

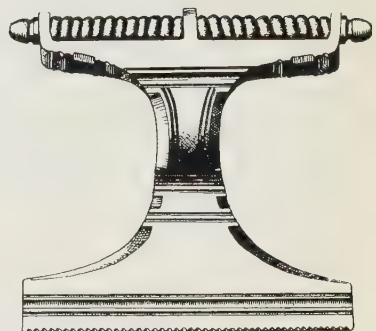


3. Grab XIII: Typus 1 Serie b Gruppe γ (?).



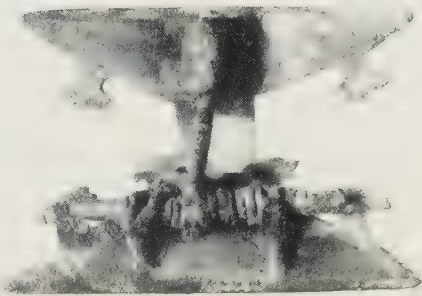


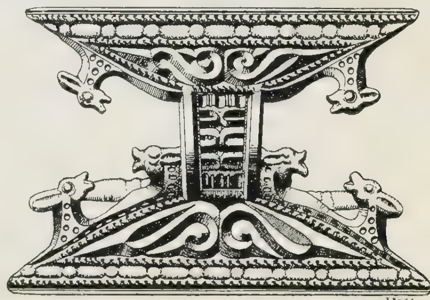
4. Grab XXI: Typus 2 Serie a Gruppe α Untergruppe 1.



5. Grab I: Typus 2 Serie a Gruppe α Untergruppe 1.







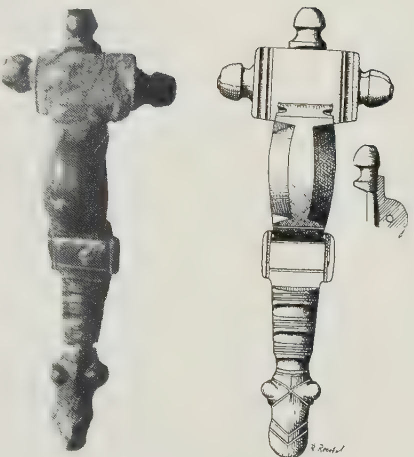
6. Grab XIX: Typus 7.

Tafel XVI.

Kreuzförmige Fibeln.

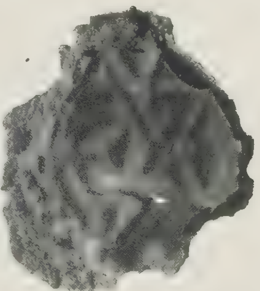


1. Grab X.



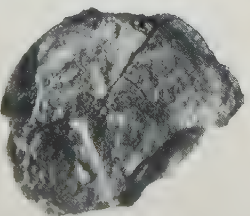
2. Grab XXV.

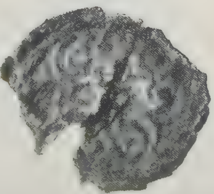
Komponierte runde und quadratische Scheibenfibeln.

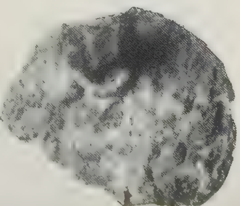




1. Grab XVIII.



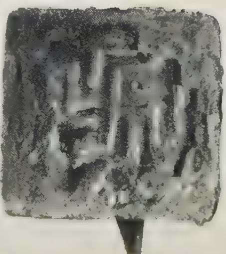


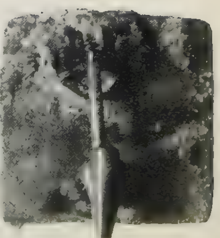


2. Grab XIX.



2a. Belag. Wester-Wanna.



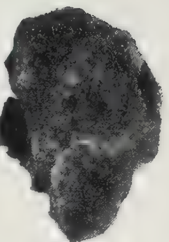


3. Grab XXV

Tutulusfibeln.



1. Grab I: a.



b.



c.



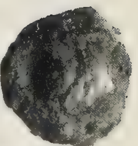
d.



e.



f.



g.

2. Wester-Wanna (Kr. Hadeln).

3. Vermand (Aisne).

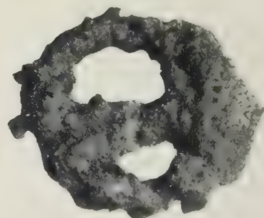
4. Vermand (Aisne).

Tafel XVIII.

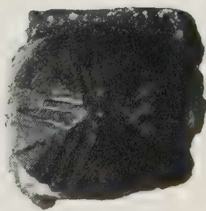
Galgenberg, Körpergräber: Gürtelteile usw. ($^1/_1$, Messer $^1/_4$, Schlüssel $^1/_2$

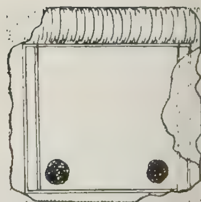


1. Grab IV.

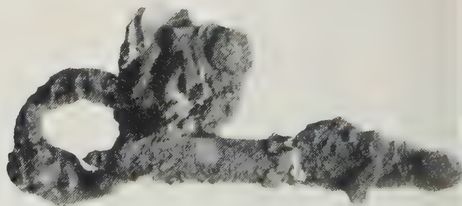


2. Grab X.





3. Grab IV.



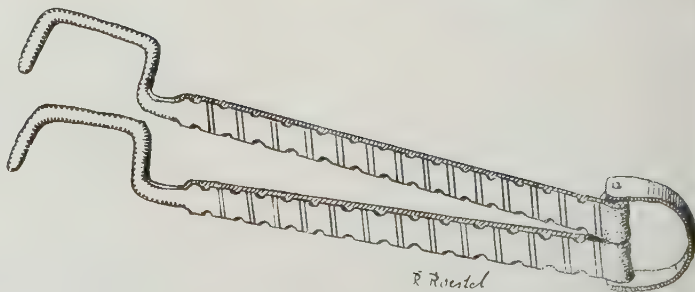
6. Grab I.



4. Grab IV.



5. Grab IV.



7. Grab XXV.

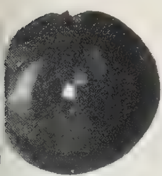
Galgenberg, Körpergräber: Schmuck
($^1/_1$, Fingerring und Perlengeschmeide $^1/_2$).



1. Grab XXI.



2. Grab XXIII.



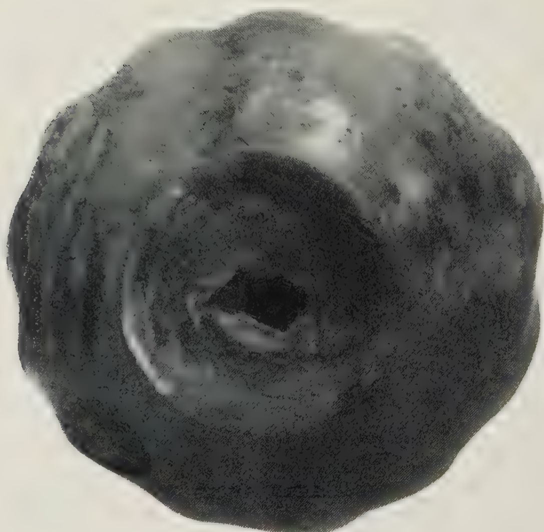


3. Grab XVI.

4. Grab XIII.

Tafel XX.

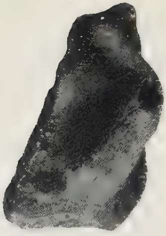
Sächsisches Fenstergefäſs ($^1/_2$).



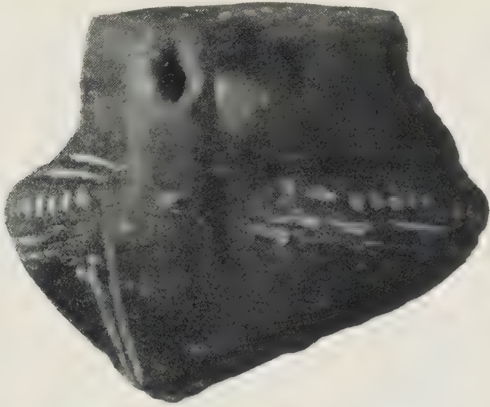


Oldendorf-Weiſsenmoor (Kr. Stade).

Sächsische Henkelgufsgefäfse ($^1/_2$).



1. Barnkrug (Kr. Kehdingen), Siedlungsfund.





2. Bützfleth (Kr. Kehdingen), Siedlungsfund.

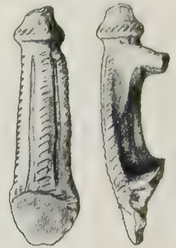


3. Norden (Ostfriesland), Siedlungsfund.

Das englische Henkelgufsgefäfs und Henkel eines schwedischen ($^1/_4$).



1. Great Addington (Northamptonshire).



2. Häglinge (Schonen).

Sächsische Tonflaschen ($^1/_4$).



1. Oldendorf-Weifsenmoor (Kr. Stade).



2. Bliedersdorf (Kr. Stade).



3. Oldendorf-Weifsenmoor (Kr. Stade).



4. Eynesbury bei St. Neots (Huntingdonshire).

Tafel XXIV.

Sächsische komponierte Schalenfibeln mit gegossenem Belag ($^1/_1$).



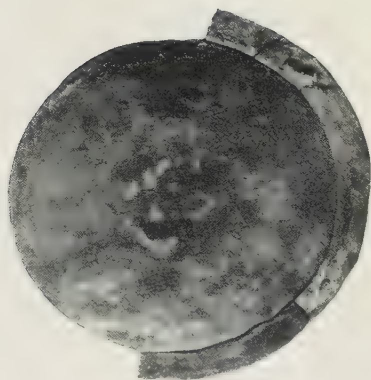


Vergesellschaft. Urne ($^1/_4$).



1. Wester-Wanna (Kr. Hadeln).

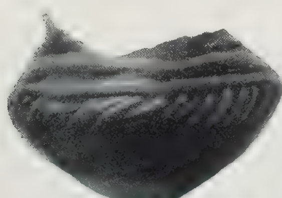








Vergesellschaft. Beigefäſs ($^1/_4$).



2. Nesse (Kr. Wesermünde), Körpergrab III.

Gleicharmige Fibeln mit Tierornamentik ($^1/_1$).

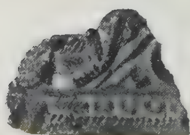


1. Wester-Wanna (Kr. Hadeln):
Typus 2 Serie a Gruppe α Untergruppe 2.





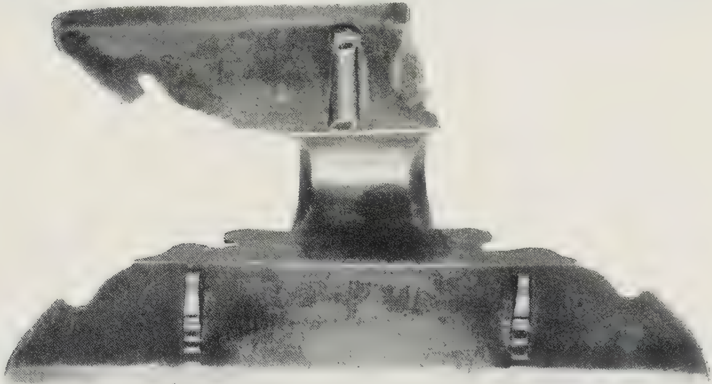
2. Fundort unbekannt (sicherlich aus dem Stadischen, vielleicht Daudieck [Kr. Stade]): Typus 5 Serie c.

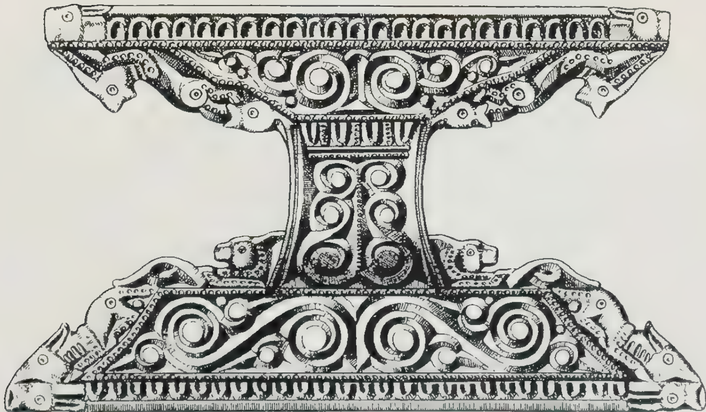




3. Oldendorf-Weißenmoor (Kr. Stade): Typus 6 oder 7.







4. Dösemoor (Kr. Kehdingen), Moorfund: Typus 7.

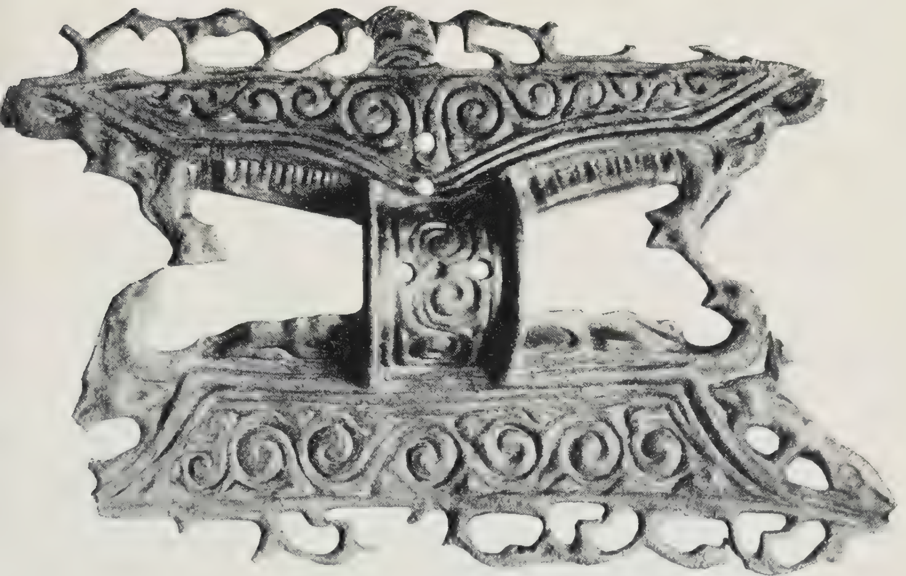




5. Nesse (Kr. Wesermünde), Körpergrab III: Typus 7.



5. Nesse (Rückseite).

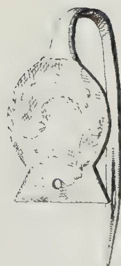


6. Oberhausen bei Holle (Oldenburg), Moorfund: Typus 7.

Sächsische Tieföhrnadeln mit Scheibenkopf ($^1/_1$).



1. Wester-Wanna (Kr. Hadeln).



2. Wester-Wanna (Kr. Hadeln).



3. Wester-Wanna (Kr. Hadeln).



4. Bliedersdorf (Kr. Stade).

CYNEWULF, CYNEHEARD, AND OSRIC.[1]

Under the year 755 (for 757)[2] there occurs in all versions of the *Old-English Chronicle*(*s*) the so-called 'story of Cynewulf and Cyneheard'.[3] The passage in question has long been famous and greatly admired by many critics of Old English literature[4] as a purple passage in the usually matter of fact annals.[5] It may indeed be regarded as one of the few passages where OE prose suggests the art of the Icelandic historical and family sagas; the annalist gives the impression of letting himself go a bit and develops an account

[1]) As is emphasized below, there are three and not merely two principal actors in the main drama. The episode of Sigebryht constitutes a prelude.

[2]) See John Earle-Charles Plummer, *Two Saxon Chronicles parallel* II, ciii (§ 100), note 6 and II, 44 for a notice of this chronological dislocation. Cf. also p. 363, note 4 below.

[3]) Except in *F* where the account is abridged to a mere note. Aside from its incorporation in various later Latin chronicles (cited by Plummer, II, 44—47), it is interesting to note with M. H. Turk (*Anglo-Saxon Reader*, rev. ed., New York, 1930, p. 273) that this topic was jotted down by Milton in the famous Trinity College (Cambridge) MS. 583, p. 35, No. 10, as a possible subject for literary treatment; it is clear that Milton became acquainted with the matter through William of Malmesbury whom he cites as his authority in two references to Sigebryht in his *Common-Place Book* (rev. ed., A. J. Horwood, Publ. Camden Soc., New Ser. No. 16, London, 1877), pp. 30,31. It may be further noted that the American poetess Edna St. Vincent Millay makes appropriate use of this fine story through the person of Maccus, trusty servant of Æthelwold, in *The King's Henchman* (New York, 1927), pp. 6—8.

[4]) Though receiving mention in many literary histories, it is probably best known through its inclusion in practically all OE primers.

[5]) The annals of the time of Alfred are, to be sure, very full, but on the whole they lack the special quality of the present piece. With justice Miss Margaret Ashdown has more than a good word to say for the annals of the tenth and eleventh centuries (*English and Norse Documents relating to the Reign of Ethelred the Unready*, Cambridge, 1930, pp. 16, 17).

of the conflict of groups and personalities beyond what might seem to be the needs of bare record. There is a *femina quaerenda*, in MSS *A* and *C* a phrase in direct discourse (§ II, 4)[1]), and finally the Old Germanic tradition of the unwavering loyalty of the *comitatus* to its overlord, elsewhere brought out so finely in *The Battle of Maldon*, is thrice illustrated (§ II, 2, 3, 4).[2]) In this last connection we are afforded a striking contrast to the episode of the ten faithless retainers in *Beowulf*[3]) and to the curious equivocation on the part of the followers of Hnæf in the Finnsburg episode in the same poem[4]) "in flat defiance of the spirit of the *comitatus*."[5]) Generally speaking the passage is lively, inspiring, stylistically refreshing, and more or less unique as a specimen of Old English prose. The two fights, at the door of the *būr* (§ II, 1) and at the gates of the *burh* (II, 2), are reminiscent of a similar scene in the fragmentary *Fight at Finnsburg* (vv. 14—20).

The annal has likewise interested historians of pre-Conquest politics and institutions, and from the notes given here and there it will be seen that no little commentary has accumulated around this unusual entry. But this same commentary, literary and historical, is scattered and in view of the recognized importance of the passage for students of many disciplines it has seemed worth while to assemble and utilize the most important in an attempt at an analysis as well as a consecutive and synthetic discussion of a narrative whose

---

[1]) Not as Plummer (II, 47, note to *ēowre geférán*) a "return to the oratio directa"; there has been no previous direct discourse. The "Icelandic" aspect of this portion of the passage consists not in the presence of direct discourse but in the sudden shift from indirect to direct: compare with the valuable notes on ON oral style by F. S. Cawley, *Hrafnkels Saga Freysgoða* (Harvard University Press: Cambridge, Mass., 1932), pp. xlff.

[2]) See particularly K. Lehmann, „Gefolgschaft" in J. Hoops' *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* II, 132—140; H. M. Chadwick, *Origin of the English Nation* (ed. 1924), pp. 156—57.

[3]) Especially vv. 2596ff. and 2884ff. and Klaeber's notes.

[4]) Klaeber, *Beowulf* p. 167, note to vv. 1101ff.

[5]) Bruce Dickins, *Runic and Heroic Poems* (Cambridge, 1915), p. 44; cf. also T. B. Haber, *A Comparative Study of the Beowulf and the Aeneid* (Princeton, 1931), p. 31.

significance is ever insisted upon but whose precise interpretation has been considered not altogether easy.[1])

We may begin with the text of the passage as represented in Corpus Christi College, Cambridge, MS. 173, fol. 10r—10v (Plummer's *A*-text).[2]) The division into sections and subsections is my own and has been introducted to facilitate reference within this paper and to emphasize what seems to me the well-balanced structure of the episode[3]), clear and simple to be sure, but perhaps not "plain" as Klaeber has it and surely not "crude" as Wyatt describes it (see footnote 1).

§ I.

Hēr[4]) Cynewulf benam Sigebryht his rīces ond Westseaxna Wiotan for unryhtum dǣdum būton Hamtūnscīre; ond hē hæfde þā oþ hē ofslōg þone aldormon þe him lengest wunode. Ond hiene þā Cynewulf on Andred ādrǣfde ond hē þǣr wunade oþ þæt hiene ān swān ofstang æt Pryfetes Flōdan ond hē wræc þone Aldormon Cumbran. Ond sē Cynewulf oft miclum gefeohtum feaht uuiþ Bretwalum.

---

[1]) Klaeber, *Beowulf* 2d ed., p. 224 describes the passage as "plain in structure and uncouth in expression", while Plummer (II, 46, note to *7 þa gebēad ... ofslōgon*), referring to my § II, 3, 4 below, writes: "The poverty of the English language in demonstrative pronouns compared with the Latin *hic, ille, is, iste, ipse* appears very strongly in this passage, and makes it very difficult to follow". Plummer's translation and identifications that follow these remarks are not clear. R. Huchon, *Histoire de la langue anglaise* I (Paris 1923), 273—75 reprints my § II, 3 and part of 4 not quite accurately and in an effort to support Plummer's dicta does not seem quite to have understood the passage. A. J. Wyatt, *Anglo-Saxon Reader*, Cambridge 1919, p. 201, note to l. 29, repudiates strictures of this type and gives a correct, if for the purpose slightly compressed, analysis of this portion of the passage. I disagree with Wyatt's observation (*op. cit.*, p. 201, note to l.37) on the "crude vigour of this annal". John Earle thought the style no more rugged than that of Thucydides.

[2]) Plummer, *ed. cit.*, I, 46, 48. My text is controlled by photostats of the MS. Marks of quantity and punctuation are mine.

[3]) The analysis of the structure by Plummer (II, 44) seems to me to be defective if not superficial.

[4]) In the left-hand margin are written the dates *an. dcclv, an. dcclvi,* and *an. dcclvii* one under the other and opposite the first three lines of the text of the annal. The entry, beginning with *Hēr*, should have started opposite the last of the three, that is 757, and may conceivably have been intended to be taken this way. See p. 361, note 2.

§ II.

1. Ond ymb xxxi[1]) wintra þæs þe hē rīce hæfde, hē wolde ādrǣfan ānne ęþeling sē was Cyneheard hāten; ond sē Cyneheard wæs þæs Sigebryhtes brōþur. Ond þā geāscode hē þone cyning lȳtle werod on wīfcȳþþe on Merantūne ond hine þǣr berād ond þone būr ūtan beēode ǣr hine þā men onfunden, þe mid þām cyninge[2]) wǣrun. Ond þā ongeat sē cyning þæt ond hē on þā duru ēode ond þā unhēanlīce hine werede oþ hē on þone ęþeling lōcude ond þā ūt rǣsde on hine ond hine miclum gewundode. Ond hīe alle on þone cyning wǣrun feohtende oþ þæt hīe hine ofslægenne hæfdon.

2. Ond þā on þæs wīfes gebǣrum onfundon þæs cyninges þegnas þā unstilnesse ond þā þider urnon swā hwelc swā þonne gearo wearþ ond radost. Ond hiera sē ęþeling gehwelcum feoh ond feorh gebēad, ond hiera nǣnig hit geþicgean nolde. Ac hīe simle feohtende wǣran oþ hīe alle lǣgon būton ānum Bryttiscum gīsle, ond sē swīþe gewundad wæs.

3. Þā on morgenne gehīerdun þæt þæs cyninges þegnas þe him beæftan wǣrun þæt sē cyning ofslęgen wæs. Þā ridon hīe þider ond his aldormon Ōsrīċ ond Wīferþ his þegn ond þā men þe hē beæftan him lǣfde ǣr ond þone ęþeling on þǣre byrig mētton þǣr sē cyning ofslægen læg. Ond þā gatu him tō belocen hæfdon ond þā þǣrtō ēodon. Ond þā gebēad hē him hiera āgenne dōm fēos ond londes gif hīe him þæs rīces ūþon ond him cȳþdon þæt hiera mǣgas him mid wǣron, þā þe him from noldon. Ond þā cuędon hie þæt him nǣnig mǣg lēofra nǣre þonne hiera hlāford ond hīe nǣfre his banan folgian noldon.

4. Ond þā budon hīe hiera mǣgum þæt hīe gesunde from ēodon. Ond hie cuędon þæt tæt ilce hiera gefērum geboden wǣre þe ǣr mid þām cyninge wǣrun; þā cuędon hīe þæt hīe hīe þæs ne onmunden ‘þon mā þē ēowre gefēran þe mid þām cyninge ofslægene wǣrun.’ Ond hīe þā ymb þā gatu feohtende wǣron oþ þæt hīe þǣrinne fulgon ond þone ęþeling ofslōgon ond þā men þe him mid wǣrun alle būtan ānum: sē wæs þæs aldormonnes godsunu ond hē his feorh generede ond þēah hē wæs oft gewundad.

§ III.

Ond sē Cynewulf rīcsode xxxi[3]) wintra ond his līc līþ æt Wintunceastre, ond þæs ęþelinges æt Ascanmynster; ond hiera ryhtfęderencyn gęþ tō Cerdice.

It will be noticed at the outset that properly speaking only § I belongs here, that is under 757 and the immediately following years; §§ II and III look forward to events in 784

---

[1]) Read xxix with *Fani Sancti Neoti,* anno 757 (W. H. Stevenson, *Asser's Life of King Alfred,* Oxford 1904, p. 127). Cynewulf's regnal years were 757—786. C. Oman in *England before the Norman Conquest* (5th ed., London 1923), p. 336 perpetuates the error of "thirty one".

[2]) A letter resembling a long *s* stands before the *c.*

[3]) Correct in accordance note 1 above.

(to be corrected to 786), under which year we find further brief reference to these same events together with some additional information (MS., fol. 11r):

Hēr[1]) Cyneheard ofslōg Cynewulf cyning ond hē þǣr wearþ ofslægen ond lxxxiiii monna mid him. Ond þā onfēng Beorhtrīc Weseaxna (*sic*; *stet*) rīces ond hē rīcsode xvi gēar ond his līc līþ æt Werhām ond his ryhtfęderencyn gę̄þ tō Cerdice.

The main interest attaches to § II, which in turn falls into four parts or phases.

Fourteen characters or groups of characters are active in the events under consideration and it will consequently be convenient to present these as a list of *dramatis personae* with a brief analysis of their mutual relations and their rôles. The resulting clearness will probably compensate for certain slight duplications of information given.

1. British hostage, anonymous, in the service of Cynewulf; he is severely wounded in the first engagement at Merantūn (§ II, 2). Not otherwise identified. His activity, viz. that of a hostage loyal to the party of the person in whose power he finds himself, is almost precisely parallelled in the Northumbrian Æscferth "Ecglāfes bearn", hostage of Byrhtnoth, aldorman of Essex.[2])

2. Cumbra, aldorman of Hampshire, murdered (§ I) by Sigebryht at some date after 757. His death is subsequently avenged at the present little village of Privett (Hants.) by a faithful retainer, the anonymous swain (herdsman) listed below. He has been identified not unreasonably with the signatory of a charter of April 30, 745.[3])

---

[1]) In the left-hand margin *an. dcclxxxiiii*; see preceeding note.

[2]) *Battle of Maldon*, vv. 265—272; see Ashdown, *op. cit.*, p. 88, note to v. 265. Chadwick, *Heroic Age* (Cambridge 1912) pp. 349, 351 discusses briefly the status of our hostage and directs attention to the deeds of Hagen while hostage with Etzel (cf. *Waltharius Manu Fortis* of Ekkehard of St. Gall). The disparaging tone of Thomas Hodgkin (*History of England from the Earliest Times to the Norman Conquest*, London 1906, p. 254) is surely altogether false; he paraphrases to the effect that among the survivers "was (only) a Welshman".

[3]) By Chadwick, *A. S. Instit.*, p. 283: "Combran praefecti regis" of charter No. 169 in Walter de Gray Birch, *Cartularium Saxonicum* I (London, 1885), 244.

3. Cyneheard atheling, son of Sigerīc and brother of the deposed Sigebryht.[1]) His murder of Cynewulf in 786 and his abortive effort to obtain the rule of Wessex is the subject of § II. He was buried at Axminster, Devon (§ III).

4. Cynewulf, supported by the West-Saxon Witan, demoted Sigebryht in 757. He is slain by Cyneheard at Merantūn in 786. Buried at Winchester (§ III), he is succeeded by Beorhtrīc (see annal for 784, i. e. 786, above).[2])

5. Godson of Aldorman Ōsrīc (royalist party) is wounded in the service of Cyneheard (opposition party) at Merantūn in 786 (§ II, 4). Anonymous and otherwise unidentified.[3])

6. King's thegns, mentioned in §§ II, 2 and 3, are thegns of Cynewulf. Group 1 (§ II, 2) accompany him to Merantūn; group 2 (§ II, 3) are under the leadership of Ealdorman Ōsrīc and Wīferth thegn and come to Merantūn successfully to avenge Cynewulf's murder. Of group 1 all are killed; these form part of Cynewulf's body-guard described in § II, 1 as a *lȳtel werod* and judging from the annal for 786 numbered 85 persons.[4])

7. Kinsman, -men (*mǣg*, *mǣgas*), mentioned in § III, 3 and 4, refer exclusively to relatives or clansmen of Ōsrīc and his royalist rescue-party. There is no real ambiguity here.

8. Ōsrīc, aldorman of . . .(?), together with Wīferth thegn, is leader of group 2 of the king's thegns discussed above. He is otherwise unidentified.[5])

---

[1]) On his genealogy see W. G. Searle, *Anglo-Saxon Bishops, Kings and Nobles* (Cambridge, 1899), p. 339. Direct descent claimed for him (§ III) from Cerdic and the implied relationships is probably unimportant for our purposes. He must not be confused with Bishop Cyneheard mention in the immediately preceeding annal (754).

[2]) For references to his genealogy see preceeding note. He is discussed by William Hunt in *Dictionary of National Biography* V (1888), 372 *s. v.*

[3]) Haber, *op. cit.* p. 31, wrongly makes him godson of Cyneheard.

[4]) See p. 371, note 1. The proportion of king's thegns in this group is impossible to determine, certainly not 84 in view of Chadwick (*Anglo-Saxon Institutions*, p. 312): "Taking all these facts into account I am disposed to think that the total number of *ministri* [= king's thegns] at any given time during [Edmund's] reign was nearer forty than fifty."

[5]) Not to be confused with Ōsrīc, aldorman of Hampshire, mentioned in the *Chronicle* a generation later.

9. Partisans (*gefēran*), a term applied twice in § II, 4 by the clansmen (*mǣgas*) discussed above (7.) to those persons who died defending Cynewulf.

10. Sigebryht, son of a West-Saxon *subregulus* Sigerīc and brother of Cyneheard, King of Wessex (756—57); he is dispossessed (or demoted) by Cynewulf and the West-Saxon Witan in 757. He is left Hampshire, later murders his friend, the aldorman Cumbra, is exiled to and seeks refuge in the forest of Andred, and is ultimately the victim of the vengeance of a swain of Cumbra (see below).[1]

11. Swain (herdsman) of the aldorman Cumbra of Hampshire avenges on Sigebryht at Privet (Ha) his master's murder. Anonymous and otherwise unidentified.

12. Wīferth (= Wigferth), thegn of Cynewulf, who after his master's death becomes with Ōsrīc co-leader in a successful revenge attack against the insurgent Cyneheard at Merantūn in 786 (§ II, 3).

13. Witan, the West-Saxon council, mentioned in § I as supporting Cynewulf in the deposition (or demotion) of Sigebryht as king of Wessex for the latter's unlawful acts.[2]

14. Woman, anonymous, presumably the object of Cynewulf's gallantries at Merantūn (§ II, 1, 2).[3] Anonymous and otherwise unidentified.

---

[1]) On Sigebryht and this whole episode in Geoffrey Gaimar, see A. Bell MLR X (1915), 42—46.

[2]) I do not grasp the full force of Chadwick's comment upon this event: "But surely the fact that Cynewulf is especially mentioned suggests conspiracy" (*A. S. Instit.*, p. 363). The precise powers of the Witan is of course open to endless discussion and in the present instance at any rate it may have lacked machinery to inforce its decree (the fatal weakness also of the Old Icelandic *alþing*). But all this is only on the assumption that Sigebryht, supported by the recalcitrant Cumbra, actually succeeded in retaining some sort of control over Hampshire. I argue quite differently page 369 below. At all events Cynewulf was obviously the Witan's candidate — evident from the fact that the Witan is mentioned. Oman (*op. cit.*, p. 369) strongly opposes Chadwick's views on the importance of the Witan in the regulation of royal succession and in the deposition of kings.

[3]) Identified on insufficient grounds with Merton (Surrey) by D. Hopwood, *Place-Names of the County Surrey* (Annals of the Univ. of Stellenbosch, IV, sec. B, No. 2, Capetown, South Africa, 1926), p. 86. I regard this site as still unidentified.

The main episode in question took place in the year 786 (§ II), but from its unchronological juxtaposition to the preliminary events of 757 (§ I) we are presumably not going far astray if we assume that the annalist intended the reader to feel a strong sense of cause and effect, the interaction of conflicting aims and personalities.

§ I.

The Death of Sigebryht.

Sigebryht has ascended the throne in 756 but on account of unlawful or unconstitutional acts[1]), the nature of which we do not know, was deposed[2]) in the following year, 757. He was succeeded by Cynewulf who in *Chronicle D* and *E* is described as a kinsman (*mǣg*) of his immediate predecessor.[3]) Sigebryht contrived in some fashion to retain jurisdiction over Hampshire[4]) until a later unknown date when he murdered Aldorman Cumbra. The relations between Cumbra and

---

[1]) *for unryhtum dę̄dum* seems to me to bear all the ear-marks of a strictly legal phrase and should not be paraphrased "reckless and cruel tyrant" of Oman *op. cit.*, pp. 335—36. Oman's racy interpretation of this whole episode (*op. cit.*, pp. 335—39) lacks exactness and in a number of details clarity. I do not care for the conventional rendering "for unrighteous deeds" followed recently by R. W. Chambers, *England before the Norman Conquest*, London 1928, p. 176. On the use of the adj. *unryht* in the specific sense of "illegal" see F. Liebermann, *Gesetze der Angelsachsen*, II, i, 229, where *unriht* is glossed „ungerecht", „widerrechtlich", „gesetzwidrig"; see also F. L. Attenborough, *Laws of the Earliest English Kings*, Cambridge 1922, Index, *s. vv.* "unriht" and "riht", and for still richer illustration Miss A. J. Robertson, *Laws of the Kings of England from Edmund to Henry I* (Cambridge 1925), Index s. v. "unriht".

[2]) See note under "Witan" p. 367 n. 2; the language of the text certainly does not seem to warrant the statements (Chadwick, *A. S. Instit.*, p. 360) that Cynewulf gained the throne by violence, or (*ibid.* p. 366) that this annal contributes to the notion "that the throne was not generally acquired without bloodshed".

[3]) Unless this rests upon a relationship otherwise unknown to us it would seem to depend upon little more than a supposed common descent from Cerdic, in the case of Sigebryht through Cūthred (see Searle, pp. 338, 339). This is followed by Florence of Worcester; see Plummer, II, 44, note on "*his mæg*".

[4]) The first mention of Hampshire as a distinct district; R. A. Smith in *The Victoria History of the Counties of England: Hampshire* I (1900), 393.

Sigebryht are not clearly defined and much may depend on the description of the former as *þe him lengest wunode*, commonly rendered "who stood by him the longest". If this is correct, it would then suggest that Hampshire under Cumbra's leadership did not at once support the decree (or action) of Cynewulf and the Witan but stood out against the kingdom in a sort of smouldering rebellion.[1]) It seems to me, however, that a somewhat different and less extreme interpretation may be placed upon the passage. May we not suppose that he was at first merely demoted to *subregulus*[2]) and allowed to retain Hampshire for many years before falling out with Cumbra, "who had dwelt with him for a very long time".[3]) Sigebryht slays Cumbra and then and only then is really driven into exile into the Andred Forest, in those days stretching from Kent across northern Sussex and probably into eastern Hampshire.[4]) Later still Sigebryht is stabbed to death at Privetsflood[5]) (in eastern Hampshire) by

---

1) A view advanced with but slight hesitation by Chadwick, *A. S. Instit.*, p. 290, note 1.

2) So Grant Allen, *Early Britain — Anglo-Saxon Britain* (London 1881), p. 119: "making over to him the petty principality of Hampshire". The same point of view is taken in the *DNB. cit. supra.* For mentions of West-Saxon *subreguli* of earlier times see Chadwick, *A. S. Instit.*, pp. 284, 285.

3) I prefer this more non-commital rendering, a modification of Chambers' "stood by him" or "remained faithful to him the longest" (*op. cit.*, p. 176), with its inevitable subauditur that Cumbra had been in conflict with, or active opposition to, the other ealdormen of the West-Saxon kingdom. Unquestionably Cumbra had long been a faithful friend and his murder might well be regarded as a heinous offence. In *Beowulf* 22 the notion of "standing by (against adversaries)" is expressed by the compound *gewunian*, not by the simplex which is used in the ordinary meaning "dwell" "stay in a place".

4) See Oman, *op. cit.* at back of book, map of "England and Wales about the year 730 A. D." See next note.

5) Now the little village and parish of Privet(t), Hants. On the second element of this place-name in OE times, now dropped, the following may be quoted from A. Mawer, *The Chief Elements used in English Place-Names* (English Place-Name Soc., I, ii, Cambridge, ed. 1930), p. 27: "*flōde*, OE. "channel of water", used as a gloss for *cloaca, lacunar*. Found in p. n. in Ha[mpshire] and Berks. Grundy . . . shows that it is specially applied to intermittent springs, notably those which burst out in the chalk downs

the faithful swain of the deceased Cumbra. Sigebryht died leaving a brother Cyneheard who is first mentioned in 786. The annal proper for 756 (§ I) concludes with an observation on Cynewulf's campaigns against the Brito-Welsh.[1])

§ II.
The Death of Cynewulf.

1. The narrative next dates itself indirectly as of 786 when Cynewulf had been ruling for twenty-nine years[2]) and proceeds to a new dispute, this time between Cynewulf and Cyneheard atheling, brother of the deceased Sigebryht. One must guard against the impression that twenty-eight years or thereabouts have necessarily elapsed between the end of § I and the beginning of § II. We have no information either as to how long Sigebryht ruled in Hampshire or how long he lived in exile in the Andred before meeting his death at the hands of the swain. The language of § I (*hæfde þā oþ*) suggests, however, some considerable passage of time, and the succeeding events give color to the notion that Cyneheard was not the sort of man to wait long after his brother's death to plan vengeance and revolt against Cynewulf, whom he might well enough regard as the first cause of his brother Sigebryht's undoing and the source of his own exclusion from a possible succession. For some reason unstated but almost unquestionably arising from the circumstances of Sigebryht's death, Cyneheard atheling begins manoeuvres to overthrow king Cynewulf. He had obviously already won over to his opposition group a body of adherents including certain persons of standing (for example the *mǣgas* discussed p. 366 above

---

at intervals of several years". Privet is here spoken of as though it were in the Andred Forest which at that time may well have been thought of as extending that far west.

[1]) In the annal for 777 (i. e. 779) Cynewulf is reported (MS. fol. 11r) as defeated by Offa of Mercia at Bensington, Oxon.: *Hēr Cynewulf ond Offa gefuhton ymb Benesington ond Offa nam þone tuun.* On the identification of Bensington (not Benson) see S. Karlström, *Old English Compound Place-Names in -ING*, Uppsala Universitets Årsskrift 1927, p. 68, and on Cynewulf's campaigns into Devon and Mercia see A. F. Major, *Early Wars of Wessex* (Cambridge 1913), pp. 79, 81.

[2]) See p. 366, note 1.

and § *4* below). Cynewulf, though aware of this situation and intending to banish Cyneheard, displayed indecision and obviously failed to act with sufficient promptness. He betakes himself with a small band (*lȳtel werod*) — in the annal for 784 (786) eighty-four persons are said to have been slain[1]) — including a number of his thegns (*cyninges þegnas*) at Merantūn[2]) where he has a rendez-vous with a woman. Cyneheard learns of this, gathers his forces, rides thither, and ambushes the king in the woman's lodge (*būr*). At the door of the lodge the king at first defends himself well, then spying Cyneheard amongst his adversaries he throws discretion to the winds, rushes out from his position of vantage, and succeeds in wounding his enemy. He finally succumbs, however, before the mass attack of his opponents.

2. Cyneheard's entry into the *burh* of Merantūn must have been carried out with no little stealth and very likely under cover of darkness since the king's eighty-five retainers appear to have known nothing of the affair. The time may well have been a little before dawn.[3]) We may reasonably suppose that the retainers had spent the evening drinking and at the crucial moment were sleeping soundly in the hall some distance off.[4]) They seem not to be armed, and their

---

[1]) Together with the Welsh hostage who survives, eighty-five. Oman, *op. cit.*, p. 338, with "only a few of his most confidential attendants" gives a false picture. It may be a mere matter of coincidence that the number of the slain (84) agrees with the 84 of 784 — in the MS in Roman numerals, of course.

[2]) Perhaps to be identified with Merton, Surrey, but properly querried in the cautiously and well drawn up index of place-names in E. Classen and F. E. Harmer, *An Anglo-Saxon Chronicle from British Museum, Cotton MS., Tiberius B. IV* (Manchester University Press, 1926), p. 146 under "Mærantun"; it is likewise left untranslated by Chambers, *op. cit.*, p. 176.

[3]) Cf. the opening of the *Fight at Finnsburg* (before dawn), and Hunt in *DNB.*, *loc. cit.* "beset the house by night". Oman (*op. cit.*, p. 338) pictures what seems to me an impossible scene, a situation that would have immediately aroused the whole camp: "Cyneheard and his men rode suddenly up to the homestead, poured into the court-yard, and rushed in straight to the king". Cf. *Nibelungenlied* Av. 36.

[4]) That the *būr* was at some distance from the hall is evident from the train of events. That this was more or less normal we may surmise

first intimation of what is afoot comes from the outcries of the lady in the case.[1]) One by one or in small groups they hastily equip themselves and hurry to the *būr* where they are met and harangued by Cyneheard who holds out promises of money and personal immunity.[2]) True to the spirit of the spirit of the *comitatus* Cynewulf's *lȳtel werod* rejects this offer, attacks Cyneheard's superior force; all are slain (eighty-four) except one Welsh hostage. The annalist's explanation of the hostage's survival is tantamount to an excuse or an apology. Nothing is said of the size of Cyneheard's party or of the losses it sustained: one must assume that it included more persons than Cynewulf's eighty-five and that its losses, if any, were slight.

At this point and in anticipation of § II, 3 and 4 it is to be noted that Cyneheard counted among his followers relatives of various individuals loyal to the king (the kinsmen discussed p. 366 above; cf. also § III). This together with the fact that his force at Merantūn was considerable doubtless gave him confidence in the following pourparlers and manoeuvres.

Ōsrīc's Victory over Cyneheard.

3. Reports of the fatal encounter spread quickly and the morning following what seems to have been a night-attack, such of the king's thegns as had not been brought to Merantūn by the king arrive on the scene headed by Aldorman Ōsrīc and Wīferth thegn. That their arrival was not, however, a surprise to the same degree as Cyneheard's a few hours earlier is apparent from the fact that the newcomers found the gates of the *burh* locked. As in § II, 2 above, Cyneheard

---

from *Beowulf* 139, 140 and especially in vv. 1279ff. In the latter passage the Danes are sleeping in the hall after the festivities celebrating the mortal wounding of Grendel. Beowulf and his Geatish warriors have ended their hall-duty and are spending the night in the outbuildings. Grendel's mother carries off Æschere from the hall during the night, presumably amid some clamor and disturbance; yet Beowulf, summoned at the crack of dawn by Hrothgar, has heard nothing of what has gone on.

[1]) The meaning "voice" "outcry" for *gebǣru* is attested for eME and perhaps for OE in *Phoenix* 125 with Toller, *Supplement, s. v.*, IV.

[2]) *feorh* can scarcely have any other meaning here.

offered money and land to the royalist party on liberal terms (*āgenne dōm*)[1]) if they would accept him as Cynewulf's successor. He stresses the fact already noted, that among his followers are relatives of certain members of Ōsrīc's party — Ōsrīc's godson is specifically mentioned in § III — and that these are ready to stand by him. The offers of money and land fail to impress Ōsrīc and his party who affirm their allegiance to the dead king's cause. We have here a second demonstration of the spirit of the *comitatus*.

4. Before launching an attack against Cyneheard's opposition party, Ōsrīc and his followers make an effort to eliminate from the conflict the above-mentioned kinsmen guilty of defection from the king. The motives for this action were doubtless twofold: to spare themselves the emotional conflict of fighting blood-relatives[2]) and, probably not altogether secondarily, to reduce the number of opponents. The bribe, a promise of safe-conduct, is rejected by the "disloyal" kinsmen who point out that their present leader Cyneheard had made a similar proposal (similarly rejected § II, 2) to Cynewulf's retainers and add that they no more consider it fittings to entertain Ōsrīc's proposition than did "your partisans[3]) who died fighting for the king". For a third time the tenets of the *comitatus* are upheld.

---

[1]) The phrase *āgen dōm* in various general senses is not infrequent in OE (see Bosworth-Toller, s. v. *dōm*), but here and in *Maldon* 38 (*hyra sylfra dōm*) the meaning, as often urged, seems to approximate ON *sjālfdoemi. Sjālfdoemi*, as interpreted by Cawley, *op. cit.*, p. 64, s. v., means "liberty to settle a dispute on one's own terms (representing complete victory for the litigant receiving it)". But at the moment when the *āgen dōm* here in question was offered, Cynewulf was in no wise a defeated litigant and the OE expression cannot well be taken as anything like the semantic equivalent of the ON; "liberal terms" doubtless expresses the meaning here.

[2]) Chadwick, *Origins of the English People* (ed. 1924), p. 155, ventures the opinion that the ties between lord and man exceeded those of blood-relationship. From what follows, it is clear that this view is applicable here; so Attenborough, *op. cit.*, p. 193, § 76.1.

[3]) "*ēowre gefēran*" in direct discourse; MSS *B*, *D*, *E* with *heora* for *ēowre* are almost untranslatable; they furnish us nonetheless with interesting testimony as to the difficulty which this passage caused even OE scribes. The *heora*-reading ("their lord") was unfortunately adopted by Hunt in *DNB*, *loc. cit.*

Ōsrīc's party attacked, finally forcing an entry into the *burh* and slaying Cyneheard and all his followers except a godson of Ōsrīc — to be reckoned doubtless as one of the "kinsmen" mentioned above.

§ III.

The annal closes with the statement that Cynewulf was buried at Winchester, Cyneheard at Axminster (Devon). Both are said to trace their direct paternal line to Cerdic.

Viewed in this somewhat expanded form the story of Cynewulf, Cyneheard, and Ōsrīc as told in § II above presents a vived and coherent picture of what at the time must have been regarded as an acute political crisis. The importance of the passage lies neither in the deposition of King Sigebryht, nor in the details of Cynewulf's death but in Ōsrīc's successful scotching of Cyneheard's menacing revolt. Ōsrīc is in every sense the hero of the occasion. At one time I was much tempted by Brandl's notion[1]) that we might be dealing with a prose-digest of a lost poem, say something vaguely analogous to the later metrical annals[2]), as well as by Chadwick's suggestion[3]) of the possibility of a "separate written source" for the details of Cynewulf's death. However, as one considers the passage from its many interesting angles, the politico-historical aspect presses more and more to the fore. The existence of this precious bit of OE prose narrative can be quite completely explained if one reflects for a moment on the strong impression which Ōsrīc's vigorous suppression of the Putsch at Merantūn must inevitably have produced upon the minds not only of the persons intimately associated

[1]) Set forth very confidently in Paul's *Grundri/s*, 2d ed., II, i, 1057—58. The alliterating phrases which Brandl finds here could, I suspect, be matched in innumerable passages of OE prose. As a matter of general criticism, it may be said that Brandl tends toward a somewhat romantic interpretation.

[2]) Their character is discussed by W. J. Sedgefield, *Battle of Maldon and Short Poems from the Saxon Chronicle* (Boston 1904), pp. xx—xxi.

[3]) *Origins* (ed. 1924), p. 25.

with the events but of the immediately succeeding generations of rulers. We cannot say that a poem or a written document did not exist or was not utilized here, but such a supposition is scarcely necessary.[1]) Far from bearing "eloquent witness to the uncertainty of the kingship under which any ambitious prince could hope to buy over the chief officers of his master by lavish offers"[2]), the annal for 757 testifies to the existence in Wessex at least of a strong tradition against such unconstitutional acts. The law of succession was indeed uncertain, but the present passage strengthens rather than otherwise the theory that at some point in the proceedings the Witan must be consulted.[3])

A translation of the OE text concludes the present discussion.

§ I.

For his unlawful acts Cynewulf and the West-Saxon Witan deprived Sigebryht of his rule except for Hampshire; and Sigebryht had that until the time he murdered Aldorman Cumbra who had dwelt with him a very long time. Then Cynewulf drove Sigebryht into the Andred Forest where he lived until a swain stabbed him at Privetsflood (Hants.) to avenge the aldorman. This Cynewulf often fought important battles against the Brito-Welsh.

§ II.

1. And after he had ruled twenty-nine years (786), he planned to banish an atheling who was called Cyneheard; and Cyneheard was Sigebryht's brother. And then Cyneheard learned that the king with a small retinue was in the intimate company of a woman at Merantūn and overtook him on horseback and surrounded the woman's lodge before the men who were with the king detected him. And when the king realized this, he went to the door (of the lodge) and defended himself in no mean fashion until he laid eyes on the atheling Cyneheard. Then he rushed out at him and wounded him severely. And Cyneheard's men kept attacking the king until they had killed him.

---

[1]) Alfred, for example, is quite likely to have known the details of this affair as of many matters which he appears to have transmitted to Asser; cf. e. g. Stevenson, *op. cit.*, p. 206, note on the death of Beorhtrīc, Cynewulf's successor.

[2]) Oman, *op. cit.*, p. 339.

[3]) That there was a this time a formal election seems highly unlikely (see Chadwick, *A. S. Instit.*, pp. 355ff.), but this more or less technical aspect is perhaps relatively unimportant here.

2. Then from the woman's outcries the king's thegns became aware of the disturbance and whichever were ready first ran to the lodge.[1]) Cyneheard offered each of them money and immunity, but none of them would accept it. On the contrary they kept on fighting until all were laid low except a certain Welsh hostage and he was seriously wounded.

3. In the morning those of the king's thegns who had been left behind (i. e. not brought to Merantūn) learned that Cynewulf had been murdered. Then both Cynewulf's Aldorman Ōsrīc and his thegn Wīferth and those men who had previously been left behind rode to Merantūn and came upon Cyneheard atheling in the *burh* where Cynewulf lay dead. Cyneheard's men had locked the gates (of the *burh*), but they (the newcomers) went right up to them. Then Cyneheard offered them liberal terms in money and land if they would cede him the rule. He also informed them that kinsmen of theirs were with him who did not wish to leave him. Ōsrīc's party then said that no kinsman could be dearer to them than their (deceased) lord and that they would never become followers of his murderer.[2])

4. Ōsrīc's party then offered to let their kinsmen (guilty of defection from the royal cause) go away safe and sound. But these said that the same offer had been made to the (royalist) partisans who had been with the king. And they went on to say that they did not consider themselves entitled to this (i. e. the acceptance of this offer) "any more than did you partisans who were slain together with the king". And they went on fighting around the gates until they got inside the *burh* and had slain Cyneheard atheling and all the men who were with him except one, who was Aldorman Ōsrīc's godson. And he managed to save his life though he was wounded again and again.

§ III.

And this Cynewulf ruled twenty-nine years and his body lies at Winchester; and the atheling's body lies at Axminster (Devon). And their paternal lines go directly back to Cerdic.

---

[1]) A discussion of the dubious syntax of this clause is given by Henry Sweet in *An Anglo-Saxon Reader* (9th ed., C. T. Onions, Oxford 1922), p. 203.

[2]) Despite Plummer (II, 47) *bana* is here literally "murderer".

CAMBRIDGE, MASS. FRANCIS P. MAGOUN.

AE. *DYDE.*

Das Präteritum des wg. Verbums *dōn* „tun“ zeigt in den einzelnen Sprachen verschiedene Formen. Das Ae. bietet durchweg das Paradigma:

		Ind.	Opt.
Sing.	1.	*dyde*	*dyde*
	2.	*dydes(t)*	
	3.	*dyde*	
Plur.	1—3.	*dydon*	*dyden*

Nur selten begegnet in den poetischen Denkmälern im Plur. Ind. *dǣdon* (Ps. 61,3; 72,32; 108,3; auch Beow. 1827) und neben dem Opt. *dyde dǣde*. Herrschend sind die Entsprechungen der letzteren Formen dagegen im Ahd. Hier finden wir:

		Ind.	Opt.
Sing.	1.	*teta*	*tāti*
	2.	*tāti*	*tātīs(t)*
	3.	*teta*	*tāti*
Plur.	1.	*tātum, -un*	*tātīm, -īn*
	2.	*tātut*	*tātīt*
	3.	*tātun*	*tātīn*

In der Mitte steht das As.:

		Ind.	Opt.
Sing.	1.	*deda*	*dedi; dādi*
	2.	*dedōs; dādi*	—
	3.	*deda*	*dedi; dādi*
Plur.	1—3.	*dedun; dādun*	*dedin*

Es enthält beide Bildungsweisen, und zwar überwiegt im Plur. Ind. *dādun*. Das Afries. ist unklarer. Es kennt die Pluralformen *deden* und die 3. Sing. Ind. Opt. *dede*, doch kann ihr *e* sowohl dem ahd. *e* als dem ahd. *ā* entsprechen. Das Nfries. spricht zwar zugunsten der ersteren Möglichkeit, doch mögen auch, wie H. Collitz[1]) richtig bemerkt, beide Formenreihen nebeneinander gelegen haben.

[1]) *Das schwache Präteritum und seine Vorgeschichte* 164.

Besondere Schwierigkeiten bereitet von diesen Bildungen das ae. *dyde* mit seinem *y*. Anfänglich wollte man freilich das *y* als das „unfeste“, mit *i* wechselnde *y* betrachten[1]) und als Grundform ein **dide* ansetzen, doch hat Sievers PBB 16, 235ff. auf die Unzulässigkeit einer solchen Auffassung hingewiesen. Sie scheitert an der Tatsache, daſs von der ältesten Zeit an in allen Mundarten ausschlieſslich das *y*, niemals aber ein *i* erscheint. Jenes muſs daher notgedrungen durch *i*-Umlaut aus *u* entstanden sein. Die neuerdings von M. Olsen[2]) vertretene Ansicht, daſs das *y* auf einer Art differenzierender Reaktion beruhe und auf *e* oder *i* zwischen Dentalen zurückgehe, vermag wenigstens nicht zu überzeugen. Stammt jedoch das *y* aus älterem *u*, so kommen wir mit Sievers und Collitz nicht umhin, für den Ind. eine Beeinflussung durch den Opt. anzunehmen. Aus den Formen urg. **duđī*, **duđīz*, **duđī*, **duđīn* muſsten sich ja regelrecht die Belege *dyde*, *dyden* entwickeln. Wie das *u* freilich in den Opt. gelangt ist, bleibt noch immer unklar. Es bedarf einer besonderen Erklärung.

Collitz glaubt sich zu diesem Zweck auf das Ae. oder allenfalls auf das Anglofries. beschränken zu müssen. Das Afries. zeigt ihm denn auch einen Weg, da es zwar keine passenden Präteritalformen, wohl aber den Inf. *dua*(*n*) besitzt. Daſs dieser alt ist, bezeugt ihm der *Heliand*, wo *duan* sowohl in C als in M auftritt und auch noch ein Partizipium *giduan* belegt ist. Auf ähnliche Formen bei Otfrid und im Alemannischen legt er weniger Gewicht, da gerade hier *ua* die übliche Entsprechung des alten *ō* ist. In einem dem as. *duan* und dem afries. *dua*(*n*) entsprechenden ae. **duan*, wofür er noch die mundartlichen Formen *dōan*, *gedōan* als Stützen anziehen zu dürfen meint, vermutet er jedoch eine Quelle für das *y* des Opt.

Ganz überzeugt von dieser Deutung wird Collitz allerdings selbst nicht gewesen sein, denn gleich darauf stellt er es jedem anheim, sie gelten zu lassen oder nicht. In Wahrheit ist sie auch nicht geeignet, den Sachverhalt zu klären. Ae. mdartl. *dōan* mit seinem Zubehör ist eine Analogiebildung nach den thematischen Verben, und ebenso sind afries. *dūa*(*n*) und as. *dūan* zu beurteilen, die Collitz fälschlicherweise mit kurzem *u* ansetzt. Das *ūa* ist aus *ōa* herzuleiten. Wie *ō* vor *a* zu *ū*, wurde ganz ähnlich auch *e* vor *a* zu *i*.[3])

Auf völlig andere Weise hat denn auch schon vorher Sievers das Ziel zu erreichen gesucht. Er ist der Ansicht, daſs zu einem Sing. Ind. as.

---

[1]) Sievers, *Ags. Gr.*[3] § 31.

[2]) Norsk Tidskr. f. Sprogv. 4, 279.

[3]) Vgl. Holthausen, *As. Elementarbuch*[2] § 83, 95.

deda, ahd. *teta* < **dhe-dhō/ē* einst ein Opt. **duđi* < **dhə-dhī* gehörte und daſs sich der reduzierte Vokal *ə* im Germ. zu *u* entwickelte. Wenn wegen got. *fa-dar* : ai. *pi-tár-*, got. *sta-þ-s* : ai. *sthi-tá-*, *sthí-ti-* u. a. für diese Sprache ein Übergang *ə* > *a* angenommen wird, so möchte er diese Regel, wenn germ. *u* nicht überhaupt die einzige lautgerechte Fortsetzung des idg. *ə* sein sollte, doch zum mindesten dahin erweitern, „daſs unter gewissen bedingungen indog. *ə* im germ. durch *u* vertreten wird“. Zur Erhärtung dieser Behauptung will er sich gerade auch auf das erwähnte got. *staþs* berufen. Wenn dieses nämlich auch mit aisl. *staðr*, ahd. *stat*, as. *stedi*, ws. *stede* über urg. **sta-ði-* auf idg. **stə-ti-* zurückgeht, so besteht seines Erachtens doch daneben eine zweite germanische Form mit *u*. Sie findet er in dem aus ae. Zeit für Kent, Essex, Suffolk, Worcester und Northumbrien bezeugten *styde* oder *styd*, das im Me. sogar noch auf gröſserem Gebiet erscheint. Da das *y* der meisten ae. Texte wieder nur *i*-Umlaut eines *u* sein kann, sieht er sich notwendig zu der Aufstellung eines wgerm. **stu-di* < urg. **stu-ði-* gedrängt, das er wiederum nicht anders als eine Ablautstufe zu urg. **sta-ði-* und ai. *sthí-ti-* fassen kann. „Was ist nun natürlicher“, fragt er, „als die annahme, daſs unser **stu-ði-* ein altes **sthə-ti-*, das germ. **sta-ði-* dagegen ein altes **sthă-ti-* repräsentiere, dessen vocal dem kurzen (*α*), *ε*, *ο* der bekannten griech. (*στά-σις*) *θέ-σις*, *δό-σις* zur seite zu stellen wäre, mag man nun über die entstehung dieser *α*, *ε*, *ο* und ihr verhältnis zu dem skr. *i* von *sthíti*, *dhíti* etc. denken wir man will.“ Einen dritten, und, wie er glaubt, sicheren Beleg findet er zudem in dem ahd. *-zug* in *zweinzug*, *drīzug* neben got. *tigjus*. Auch in diesem Falle denkt er an ein altes Ablautverhältnis **dek̑u-* : *dək̑u*, urg. **tegu* : **tugu*. „Bei diesem worte zeigt das nordische den wechsel von *e/i* mit *o/u* noch in weitem umfang lebendig. Neben *tegr* (*tøgr*)/*tigr* steht ja dort bekanntlich oft genug *togr*/*tugr*. Wenn man die form *togr* auch teilweise, d. h. in gewissen texten, als bloſs ungenaue orthographie für *tøgr* auffassen darf, so versagt doch diese oder jede andere ähnliche erklärung bei der form *tugr* und namentlich den abgeleiteten adjektiven *tvítugr*, *þrítugr*, *fertugr* etc., bei denen die form *-tugr*, *-togr* geradezu die normalform ist. Daſs alle diese bildungen, wie Meringer, KZ. 28, 234 annimmt, erst nach dem muster eines aus **tu-tigu* assimilierten *tuttugu* (vgl. H. Möller, KZ. 25, 429) neu gemacht seien, ist im höchsten maſse unwahrscheinlich; ja auch das rein zufällige zusammentreffen solcher neuschöpfungen mit dem auch seinerseits unerklärten ahd. *-zug* wäre äuſserst verwunderlich.“ Vielleicht meint er sogar noch weitere Beispiele für die Entwicklung *ə* > *u* beibringen zu können. Ablaute wie ahd. *stehhan* : *gistohhan* zwar bleiben ihm nach wie vor zweifelhaft. Er mag sie auch jetzt nicht für alt ausgeben. Dagegen scheinen ihm die Verhältnisse *Zapfen*, *Zipfel* : *Zopf*, *Hof* : gr. *κῆπος* schwerer zu wiegen. Auch ahd. *zota* neben *zata* begreift sich ihm so, und eine gleiche Betrachtungsweise erwägt er für aisl. ae. *stofn* „Stamm“ < **stuƀna-* neben aisl. *stafn* < **staƀna-*, ae. *stefn*, as. *stamm*, ahd. *stam* < **staƀni-*; ae. *stybb* „stirps“, aisl. *stubbi*, (*stobbi*), *stubbr* < **stubja-* neben got. *stafs*, ae. *stæf*, ahd. *stab* „Stab“ < **staƀi-*, *staba-*; ahd. *stoc* „Stock“ neben ahd. *stecco*, mhd. *schocke* „Schaukel“ samt me. *schocken*, ne. *shock*, aisl. *skykkjum* „in Stöſsen“ neben

ae. *scacan* „schütteln". Selbst die Suffixablaute liefern ihm Belege. Sie bilden für ihn geradezu das Hauptgebiet. Insbesondere die *-us-*, *-uz-*Formen der alten *s*-Stämme vermag er bei seiner Anschauung besser einzuordnen, doch auch Ablaute wie **haliþ-* : **haluþ-* in ahd. *helid* : aisl. *hǫlðr* u. ä. erschlieſsen sich ihm.

Collitz hat gegen diese Ausführungen dreierlei eingewendet. Zunächst weist er darauf hin, daſs bei einer Vorstufe **dhə-dhī* des ae. Opt. das *ī* das Optativelement, das mittlere *dh-* als Rest der Wurzel und die Silbe *dhə-* die Reduplikationssilbe sein müſste, eine idg. Reduplikationssilbe mit reduziertem Vokal aber sonst nicht zu erschlieſsen sei. Sodann betont er, daſs *u* als Vertreter eines solchen im Germanischen nur in Verbindung mit Liquiden und Nasalen begegne. Drittens schlieſslich vermag er mit einer Optativform **duði* den durch das As. und das Ahd. als alt bezeugten Opt. **dēdi* nicht zu vereinbaren. Von diesen Einwürfen ist nur der dritte etwas bedeutsamer, doch genügt auch er nicht, um die Auffassung Sievers' als verfehlt darzutun. Der erste gar geht von falschen Voraussetzungen aus, da wir unbedingt mit tiefstufigen Vokalen in der Reduplikationssilbe rechnen müssen.[1]) Auch die kurze Bemerkung über die Vertretung der Reduktionsvokale im Germ. vermag jedenfalls nicht zu beweisen, daſs die von Sievers geäuſserte Vermutung nicht als solche oder doch wenigstens auf einer anderen Grundlage fruchtbar werden könnte. Bevor wir weitergehen dürfen, müssen wir gerade diese Frage restlos zu beantworten trachten.

Blicken wir zunächst auf die Haltung der übrigen Forscher, so hat Güntert in seinen Untersuchungen über das *Schwa secundum*[2]) Sievers weitgehend zugestimmt. Zwar hält er es für falsch, wenn dieser an der Formel idg. *ə* (geschr. *ɒ*) > germ. *a* rüttelt, doch ist es auch seine Meinung, daſs ein dem *Schwa* sehr ähnlicher Murmellaut, das *Schwa secundum*, das er als Reduktionsvokal der kurzen Vokale voraussetzt, im Germ. zu *u* wurde. Streitbergs Lehre[3]), daſs aus *ə* in unbetonter Silbe *u* entstanden sei, lehnt er ab, da dieser nicht mit dem Unterschied zwischen *Schwa primum* und *Schwa secundum* rechnet, für jenes aber immer nur *a* als germanische Entsprechung wahrscheinlich gemacht werden kann. Die von Sievers genannten Zeugen erkennt er fast sämtlich an, auch erwähnt er selbst noch weiteres. Wenn wir von solchen Belegen einmal absehen, in denen sich der reduzierte Vokal in unmittelbarer Nähe von Liquiden und Nasalen befand, so verzeichnet er noch gr. *ἠίθεος* „Junggeselle", ai. *vidhávā*, av. *viδavā*, abg. *vъdova*, apreuſs. *widdewū*, air. *fedb* „Witwe", kymr. *gweddw* „Witwer", lat. *vidua*, *viduus* < **vidheu̯ā*, got. *widuwō*, ahd. *wituwa*, as. *widowa*; aisl. *des* „Heuhaufen" : aisl. *dys* < **dusia* „Steinhaufen"; ahd. *ibu* : *oba*, *ube* „ob, wenn"; lat. *iūgera*, ae. *gycer* „Joch" : got. *jukuzi*. Auch den Wechsel *iz* : *uz* bei den *s*-Stämmen berücksichtigt er, wenngleich er ihn mit zu den Fällen bei Liquiden und Nasalen zählt. An Beispielen nennt er ahd. *kelbir* : ae. mdartl. *calfur* „Kälber"; ahd. *lembir* : ae. *lombor* „Lämmer"; ahd. *ehir* : ae. *ēar* <

---

[1]) Vgl. etwa Hirt, *Idg. Gr.* IV, 9ff.
[2]) *Indogermanische Ablautprobleme* 1916.
[3]) IA. 2, 47f., *Urg. Gramm.* § 56.

**ahur-* „Ähre“. Aufserdem aber zieht er an ahd. *hehhit*, ae. *hæced* „Hecht“: as. *hacud*, ae. *hacod*; ae. *receд* „Gebäude“: as. *rakud*; ahd. *nihhessa* „Nixe“: ahd. *nihhussa*; got. *aqizi*, aisl. *øx* „Axt“: aisl. *ǫx*, ahd. *ackus*; aisl. *loptr* „Luft“: got. *luftus*; got. *naqaþs*, aisl. *nøkkueðr* „nackt“: ae. *nacod*, ahd. *nackod*; ahd. *hazzissa*, *hagzissa* „Hexe“: ahd. *hazzussa*, *hagazussa*; mhd. *habich* „Habicht“: ahd. *habuh*, ae. *heafoc*, aisl. *haukr*; ahd. *hantag* „saevus, asper“: got. *handugs* „weise“; ae. *hefig* „schwer“: ae. *hefug*. In manchen Fällen freilich vermag er nicht zu sagen, ob nicht etwa eine zweisilbige schwere Basis im Spiele sei. Für ahd. *hiruz* „Hirsch“ wenigstens möchte er wegen aisl. *hrūtr*, kymr. *carw*, bret. *caro* „Hirsch“, lit. *kárvė* „Kuh“, gr. *κόρυδος*, *κορυφή* u. dgl. altes *u* in Anspruch nehmen. Gr. *κερα(σ)ος* „gehörnt“ ist ihm daher gegen Bezzenberger[1]) und Hirt[2]) keine Entsprechung. Dagegen findet er bei ahd. *anut*: *enit* „Ente“ wieder denselben Wechsel wie bei ahd. *hehhit*: as. *hacud*.

In manchem anders als Güntert beurteilt Hirt in seiner *Indogermanischen Grammatik*[3]) den Sachverhalt. Auch er rechnet mit zwei oder gar drei Reduktionsvokalen. Seiner Auffassung nach wurden die langen Vokale zu *ə*, die dunklen kurzen Vokale zu *ъ*, *e* zu *ь* reduziert. Von diesen Lauten läfst er *ə* zu urg. *a*, das, wie er angibt, für das Germ. bedeutungslose *ъ* wegen des allerdings doppelt angeführten gr. *κνύθος · ἄκανθα μικρά* Hes., got. *hunþō* „Stachel“: ai. *çnathati* „durchbohrt“ zu urg. *u* und *ь* entweder zu urg. *e* oder zu urg. *u* werden. Die gewöhnliche Vertretung des *ь* ist ihm *e*. Für den Übergang zu *u* macht er den verdumpfenden Einflufs der Liquiden und Nasale verantwortlich. *ьu̯* ist seines Erachtens bereits idg. zu *uu̯* (*ū*), *ъi̯* gleichzeitig zu *ii̯* (*ī*) geworden. Immerhin gibt er Güntert in der Annahme Recht, dafs auch sonst im Germ. dem *ь* ein *u* entspreche. Als besonders schlagend bezeichnet er dabei ahd. *-zug*, aisl. *-tugr* : got. *-tigjus*, aisl. *tigr*, gr. *δέκα*; aisl. ae. *stofn*: aisl. *stafn*, ahd. *stam*; nhd. *Stock*: *Stecken*; nhd. *Zopf*: *zapfo*; got. *jukuzi*: *lat. jugera*.

Auf die Dauer hat Hirt diesen Standpunkt aber nicht bewahrt. In seinem *Handbuch des Urgermanischen*[4]) nämlich findet er die letzteren Beispiele „doch zu wenig zahlreich, als dafs sie Vertrauen einflöfsen könnten“. Bei näherem Überlegen mufs man auch tatsächlich zu der Erkenntnis gelangen, dafs für seine Betrachtungsweise ein Übergang *ь* > *u* aufser vor *u̯* und in der Umgebung von *l*, *m*, *n*, *r* unverständlich ist. Für Güntert freilich bereitete diese Annahme keine Schwierigkeiten. Da er allgemein *ь* zu *u* werden liefs, riefen Fälle wie nhd. *Stock*: *Stecken* kein Bedenken hervor. Ganz anders liegen die Verhältnisse hingegen für Hirt. Da nach seiner Meinung die Entwicklung des *ь* zu *u* auf einer Verdumpfung beruht, kann für ihn *ь* schlechterdings nur in verdumpfender Umgebung durch *u* vertreten sein.

Die Entscheidung hängt somit davon ab, ob Günterts oder Hirts Ansicht über die Reduktionsvokale zu Recht besteht. Um das *ə* brauchen wir uns dabei natürlich nicht zu kümmern, da es von beiden in gleicher Weise

---

1) BB. 17, 216 Anm. 2. 2) JF. 7, 194.
3) II, 35f., 76ff. 4) I, 64.

beurteilt wird und über seine Vertretung auch kaum zu streiten ist. Auch das von Güntert nicht angesetzte *ъ* hat uns nur deshalb zu beschäftigen, weil Hirt von ihm aus zu einem *u* gelangen will. Allzu lange hält uns seine Besprechung aber nicht auf. Was zunächst das angeführte Beispiel betrifft, so kommt ihm gewiſs keine Beweiskraft zu. Vielmehr haben wir gr. *κνύθος· ἄκανθα μικρά* Hes., *κνυθόν· σμικρον* Hes. mit Walde-Pokorny[1]) als *dh*-Erweiterung zur *u*-Basis der Wurzel idg. **qen-* „kratzen, schaben, reiben" in gr. *κόνις, -ιος* „Staub, Asche"; lat. *cinis, -eris* „Asche" u. a. zu stellen. Ebenfalls auf *-dh-* endigen aisl. *hnjōða* „stoſsen, schlagen, nieten", ahd. *pi-hneotan* „befestigen", mhd. *niet* „breit geschlagener Nagel, Niet", *nieten* „nieten", aisl. *hnyðia* „Werkzeug zum Schlagen oder Klopfen", norw. mdartl. *nuddast* „abgestumpft werden", ahd. *hnotōn* „schütteln", mhd. *notten* „sich hin und her bewegen", me. *nodden*, ne. *nod* „nicken", aisl. *hnoss* „Kleinod < *Gehämmertes", ae. *hnossian* „klopfen". Das got. *hnuþō* (Cod. A, *hnutō* Cod. B) „*σκόλοψ*" wird demgegenüber wegen aisl. *hnūðr* „Stange, Pfahl" mit lett. *knute, knutele* „dünne Stange" auf einer *t*-Erweiterung fuſsen. *d*-Fortbildungen haben wir in gr. *κνῦζα, κνῦσα* „Krätze", *κνυζοῦμαι* „kratze mich"; ae. *hnot* „abgeschabt, kahl, kurzgeschoren", Labialerweiterungen in got. *dishniupan* „zerreiſsen", ae. *āhnēopan* „abpflücken", aschwed. *niupa* „kneifen"; aisl. *hnȳfill* „kurzes, abgestumpftes Horn, Lamm mit kurzen, abgestumpften Hörnern", eine Gutturalableitung in aisl. *hnykr* „Gestank". Zur Bedeutung mag noch auf die Sprosse der *i*-Basis aisl. *hneita* „stoſsen, beleidigen", *hnita* „nieten", ae. *hnītan* „stoſsen, durchstoſsen, zusammenstoſsen" verwiesen werden. Das von Hirt verglichene ai. *çnáthati* (Dhātup.), *çnáthiti, çnatháyati* „durchbohrt, durchstöſst", av. *snaϑ-* „schlagen", *snaiϑiš-* „Waffe zum Schlagen" steht ganz ab. Es beruht mit ai. *çi- çná* „penis"; alb. *ϑump* bestimmt *ϑumbi* „Stachel, Glockenschwengel", ai. *çamba-* „Keule", *çambarā-karōti* „pflügt hin und her" auf einer Wurzel idg. **k̑en-* „stechen", die auch in gr. *κεντέω* „stechen", *κέντρον* „Stachel", *κοντός* „Stange, Schifferstange"; kymr. *cethr* „Nagel"; ahd. *hantag* „spitz" u. a. vorliegt.

Schwindet damit jeder Anhalt für Hirts Aussage, so scheinen mir umgekehrt andere Belege geradezu für ihre Unrichtigkeit zu sprechen. Maſsgebend sind mir in dieser Beziehung vor allem die Partizipien der zu der germ. *a*-Reihe gehörenden Verben, soweit ihr Präsensvokal nicht auf *ə* oder *o* zurückgeht. Schon ein ae. *ælen* „grown", das mit got. *alan* „aufwachsen", lat. *alere* „nähren, groſsziehen" u. a. zur Wurzel idg. **al-* „wachsen, nähren" steht, kann eigentlich nur auf **ъlonós* zurückgeführt werden. Noch klarer ist dies aber in Fällen wie ae. *slægen*, ahd. *gi-slagan* „geschlagen" < **-slaganás* < **-slahanás*: ae. *slēan*, ahd. *slahan* „schlagen" < **sláhanan*. Hier müssen wir ebenfalls auf eine etwa auch in mir. *slactha* „geschlagen" hervortretende Wurzel idg. **slak-* zurückgehen. Andererseits bezeugt schon der grammatische Wechsel, daſs der Vokal in **slahanás* nicht vollstufig gewesen sein kann. Zweifellos haben mancherlei Ausgleichungen das ursprüngliche Bild verändert. Ich halte mich aber um so mehr für berechtigt, aus solchen

[1]) I, 392ff.

Beispielen eine Entwicklung ъ > urg. *a* herauszulesen, als sich diese auch sonst noch erhärten läſst. Als einen solchen weiteren Beleg nenne ich etwa die ebenfalls zur Wurzel idg. **al-* „wachsen, nähren" gehörige Sippe got. *alds,* ae. *ield,* aisl. *ǫld* „Zeitraum, Lebenszeit". Da ihr Dental auf idg. *-t-* führt, werden wir wegen des grammatischen Wechsels wiederum die Wurzelsilbe als **ъl-* ansetzen. Ist ъ zu urg. *a* geworden, so wird uns auch sogleich verständlich, weshalb Hirt so gut wie kein Beispiel für seine Meinung beibringen konnte. Da ъ im Germ. mit *a* und *o* zusammenfiel, ist es äuſserlich nicht mehr besonders zu erkennen.

Ebensowenig wie *ə* entwickelt sich also ъ in den germ. Sprachen zu *u.* Soll dieses demnach überhaupt aus einem Reduktionsvokal erwachsen sein, so muſs es sich schon um ein ь gehandelt haben. Betreffs seiner hat nun aber Hirt offensichtlich Recht, wenn er als sein gewöhnliches Ergebnis urg. *e* betrachtet. Güntert hat die Partizipien der *e*-Reihe ganz auſser acht gelassen. Sie sind aber gewichtige Zeugen für den Übergang ь > *e.* Auch Hirt beruft sich in diesem Falle auf sie. Besonders aufschluſsreich ist etwa das Nebeneinander got. *gibans* : *numans,* ae. *giefen* : *numen,* ahd. *gi-geban* : *gi-noman.* Diese Formen dürfen ebensowenig voneinander getrennt werden wie etwa ae. *œlen* von dem zur Wurzel idg. **tu̯aq-* „baden" in apreuſs. *twaxtan* „Badequast" zu ziehenden ae. *þwœgen* „gebadet". Wie wir hier sowohl idg. **ъlonós* als auch **tu̯ъqonós* anzusetzen haben, so haben wir dort sowohl idg. **ghьbhonós* als auch **nьmonós* zugrunde zu legen. Während sich jedoch ъ immer zu *a* entwickelte, wurde ь nur zu *e,* wenn keine verdumpfenden Laute es umgaben. Soweit solche auftreten, ist daher die Färbung zu *u* auch keineswegs auffällig. Sie ist im Gegenteil phonetisch durchaus einleuchtend. Umgekehrt ist es aber ebenso unverständlich, auch noch einen anderweitigen Wandel des ь zu urg. *u* anzunehmen. Für ihn fehlt jede Voraussetzung.

Dieses auf Grund allgemeinerer Erwägungen erzielte Ergebnis befindet sich aber in Wahrheit auch in Einklang mit den einzelnen Belegen. Was von den verschiedenen Seiten für die Entwicklung ь > *u* geltend gemacht wurde, ist nicht geeignet, ein anderes Urteil zu befestigen.

Beginnen wir unsere Nachprüfung mit dem von Sievers beigebrachten nhd. *Stock,* so zeigt es sich sogleich, daſs es mit dem nhd. *Stecken* auch nicht das geringste zu tun hat. Es schlieſst sich vielmehr unverkennbar an die mit einer Reihe von konsonantischen Erweiterungen zu belegende Wurzel idg. **steu-* „stoſsen, schlagen" an. Es entstammt der *g*-Fortbildung, die uns auſserdem etwa durch ai. *tujáti, tójati, tuñjáti, tunákti* „drängt, stöſst, schlägt, treibt an"; ir. *tuag* „Axt, Bogen"; lit. *stùngis* „Messerstumpf" bekannt ist. Besonders reich ist sie im Germ. entfaltet, wo wir u. a. schwed. *stuka* „überwältigen, besiegen", norw. *stauka* „stoſsen, niederstampfen, verletzen, stottern", nnd. *stūken* „stoſsen, stauen, aufschichten", obd. *stauchen* „mit dem Fuſs stoſsen, stauchen", *verstauchen,* ndl. *verstuiken* „verrenken", nhd. *Stück* finden. Zur *d*-Ableitung stehen noch beispielsweise ai. *tundatē, tudati* „stöſst, stachelt, sticht"; alb. *štüń* „stoſse"; lat. *tundere, tutudī* „stoſsen, schlagen, hämmern"; got. *stautan,* as. *stōtan,* ahd. *stōzan* „stoſsen", aisl. *stūta* „abstutzen". Demgegenüber gehört das nhd. *Stecken*

mit arm. *t̔akn*, Gen. *t̔akan* „Knüttel, Schlägel, Keule"; lat. *tignum* „Balken, Bauholz"; aisl. *stjaki* „Pfahl, Stange", aschwed. *staki* „Stange, Spieſs", ae. *staca*, mnd. *stake* „Stock, Stange, Spieſs", ahd. *stach* „Spieſshirsch"; lit. *stãgaras, stegerỹs* „dürrer, langer Stengel", lett. *stēga, stēgs* „eine lange Stange, Spieſs", ostsorb. *sćežor* „Mast" u. a. zur Wurzel idg. *(s)teg- „Stange, Pfahl, Stock, Knüttel, Balken".[1])

Die vorhin herangezogene Wurzel idg. *steu- „stoſsen, schlagen" wirft auch bereits Licht auf das ebenfalls von Sievers genannte aisl. ae. *stofn*, mit dem aisl. *stubbr, stubbi*, ae. *stybb* unmittelbar zusammengehören. Diese Gruppe ist der *p*-Erweiterung *(s)teup- entsprossen, die daneben noch in vielen Bildungen erscheint. Ich begnüge mich mit dem Hinweis auf ai. *pra-stumpáti* (unbelegt), *tṓpati, tupáti, túmpati, tumpáti* „stöſst"; gr. *τύπτω* „schlage", *στύπος* „Stock, Stiel, Stengel"; lat. *stupēre* „starr stehen"; abg. *tъpati* „palpitare", *tъpъtъ* „strepitus", lett. *stupe, stups* „Besenstumpf"; ahd. *stobarōn* „obstupere", mhd. *stoppel* „Stoppel", ae. *stēap*, ahd. mhd. *stouf* „Becher", nhd. *Stiefel* „Bierglas". Die von Sievers verglichenen Wörter vereinigen sich dagegen mit ai. *stabhitá-* „gestützt", *stabdha-* „steif, starr, unbeweglich; hochmütig"; av. *stawra-* „fest"; gr. *ἀστεμφής* „unerschütterlich, fest"; lett. *stebe* „Mast", lit. *stíebas* „Stab, Pfeiler, Mast", abg. *stoborъ* „Säule"; aisl. *stefja* „hindern", *stefna* „stauen", ahd. *stabēn* „starr, steif sein", ostfries. *staf* „steif, lahm" u. a. unter einer Wurzel idg. *stebh- „Pfosten, Pfeiler, Stamm, Baumstumpf; stützen, versteifen".[2])

Nicht besser steht es um das Verhältnis zwischen mhd. *schocke* und ae. *scacan*. Auch diese Wörter sind unverwandt. Mhd. *schocke* gehört mit ahd. *scoc* „schaukelnde Bewegung, Windstoſs" zur Gutturalerweiterung der Wurzel idg. *sqeu- „werfen, schieſsen, hetzen", die Walde-Pokorny[3]) ohne genügenden Grund in *(s)qeud- „werfen, schieſsen, hetzen", *sqeubh- „dahinschieſsen, werfen, schieben" und *sqū̆t- „rütteln" zerlegen. Zu den Dentalerweiterungen stellen sich etwa ai. *cṓdati, cōdáyati* „treibt an, drängt", *skúndatē* „eilt"; abg. *is-kydati* „hinauswerfen"; aisl. *skjōta* „schleudern, vorstoſsen, schieſsen", refl. „losstürmen", ae. *scēotan* „werfen, schieſsen, schlagen, stoſsen", ahd. *sciozan* „werfen, schieſsen", ahd. *scoz* „Geschoſs, Schöſsling"; ahd. *scutilōn*, nhd. *schütteln*, ae. *scūdan, scyndan*, aisl. *skynda, skunda* „beschleunigen"; abg. *skytati sę* „vagari", zu der Labialfortbildung lit. *skùbti* „eilen", *skùbinti* „beeilen"; got. *afskiuban* „wegschieben, verstoſsen", ae. *scēofan, scūfan*, ahd. *scioban* „schieben", aisl. *skūfa, skȳfa* „schieben, fortstoſsen", mhd. *schūft* „Galopp". Auf idg. -*b*- weisen noch aisl. *skopa* „laufen", schwed. mdartl. *skopa* „hüpfen". Hinsichtlich der Bedeutung vergleicht sich mit mhd. *schocke* besonders ahd. *scupha, scopha* „Schaukelbrett". Abweichend ist ae. *scacan* mit ai. *khájati* „rührt um" (Dhātup.), *khaja-* „Gewühl", *khaja-, khajaka-*; *khajā* „Rührstock, Butterstöſsel"; aisl. *skaka* „erschüttern, schütteln", *skaka strokk* „buttern", ahd.

---

1) Vgl. Walde-Pokorny II, 615ff., 622.
2) Vgl. ebd. II, 615ff., 623ff.
3) II, 554f., 556, 601f.

untscachōndes „fluctivagi" unter einer Wurzel idg. **sqeg-* „eilen, schütteln" zu verbinden.

Auch eine Beziehung zwischen dem ahd. *hof* und dem gr. *κῆπος* ist nicht vorhanden. Ahd. as. *hof* „umschlossener Raum beim Haus, Hof, Gut", aisl. *hof* „Tempel", ae. *hof* „Gehege, Haus, Tempel" beruhen mit norw. *hov* „Anhöhe, kleiner Hügel", ahd. *hovar* „Buckel", ae. *hofer* „Buckel", ahd. *hubil*, as. *huvil* „Hügel", ahd. *hūfila* „Wange", nhd. schweiz. *hüfelin* „unter den Augen liegender Teil der Wange"; ai. *kūpa* „Grube, Höhle", *kūpikā* „kleiner Krug"; gr. *κύπη·τρώγλη* Hes., lat. *cūpa* „Kufe, Tonne", apers. *kaufa-* „Berg", av. *kaofa-* „Berg, Kamelbuckel", lit. *kaupiù, kaũpti* „häufeln", *kupiù, kùpti* „auf einen Haufen legen, ordnen" u. a. zur *p*-Erweiterung der Wurzel idg. **qeu-* „biegen" in av. *fra-, apa-kava* „vorn, hinten buckelig", ai. *kora-* „bewegliches Gelenk". Weitere Verwandte verzeichnen Walde-Pokorny I, 370 ff. Demgegenüber ist das griech. Wort zunächst mit ahd. *huoba*, as. *hōba* „Stück Land"; alb. *kopštε* „Garten" und dann wohl weiter mit lit. *kapóti* „hacken, hauen, gr. *κάπετος* „Grube", lett. *kaps* „Grab" u. a. unter einer Wurzel idg. **(s)qĕp-* „schneiden, schaben, kratzen, graben" zu verknüpfen.[1])

Von den von Güntert hinzugefügten Beispielen scheidet das ahd. *wituwa* von vornherein für unsere Betrachtung aus, da auf das *u* ein *w* folgt. Das aisl. *dys* aber ist unzulässigerweise mit aisl. *des* zusammengebracht worden. Es bezeichnet einen aus Steinen aufgeworfenen Grabhügel, ist an norw. mdartl. *dussa* „ungeordneter Haufe", *døysa* „aufhäufen" anzureihen und auf die Wurzel idg. **dheu̯es-* „stieben, stäuben, wirbeln" zu beziehen, die auch in ai. *dhvaṁsati* „zerfällt, zerstiebt, geht zugrunde", mhd. *tœsen, dœsen* „zerstreuen", *verdœsen* „vernichten" erscheint. Walde-Pokorny I, 843 ff. vermuten für norw. mdartl. *døysa* eine Grundbedeutung „aufhäufen von Staub- und Abfallhaufen". Dieser Ansatz leuchtet sehr ein. Auf jeden Fall sichert *døysa* für aisl. *dys* ein altes *u*. Das aisl. *des* < **dasjō* dagegen bildet mit dem air. *dais* < **dasti-* „Haufen, Hendieme" eine Einheit. Vermutlich entstammen beide einer *s*-Bildung der Wurzel idg. **dhē-* „setzen, stellen, legen", zu der auch ae. as. *dōn*, ahd. *tuon* gehören. Ganz ähnliche Bedeutungen zeigen wenigstens gr. *θωμός* „Haufe, Schober", *θημών* „Haufe".

Ganz deutlich ist der Sachverhalt auch bei ahd. *oba, ubi* und *ibu*. Die Form *oba* setzt mit got. *uf(ub-uh)*; ai. *úpa*, av. *upa*, apers. *upā*, gr. *ὕπο, ὑπό*, lat. *sub*, air. *fo* die idg. Präposition **upo* fort. Dagegen steht das ahd. *ibu* mit dem got. *iba* auf einer Stufe. Das erste Glied *i-* darf als die auch in lat. *e-quidem*, „ich" (: *quidem* „zwar") u. a. auftretende hinweisende Partikel idg. **e* bestimmt werden, *-bu* geht wie got. *-ba* auf urg. *-bō* < idg. **bhō* zurück. Diese Partikel dient vor allem zur Hervorhebung und Beteuerung. Wir haben sie auch in av. *bā, bē, bōit, bāδa* „fürwahr", arm. *ba, bay* (hervorhebende Partikel), hom. *φή* „gleichwie", lit. *bà* „ja, jawohl, freilich, sehr wohl", abg. *bo* „denn", *i-bo* „*καί γαρ*" u. a. Ahd. *ubi* ist erst durch Kreuzung der Formen *oba* und *ibu* entstanden.[2])

---

[1]) Vgl. Walde-Pokorny II, 559 ff.

[2]) Vgl. Schatz, *Ahd. Gramm.* 86.

Bei allen bisher besprochenen Belegen war ein Zusammenrücken somit überhaupt unstatthaft. Die einander gegenübergestellten Wörter waren sich ganz fremd. Zum mindesten eine Verwandtschaft als solche begegnet uns dagegen in einigen anderen Fällen. Allerdings ist auch sie ganz anders beschaffen, als Sievers und Güntert behaupten.

Das für einen grofsen Teil des Altenglischen nachgewiesene *styde* hängt tatsächlich mit der Sippe des wests. *stede* zusammen. Nur stehen diese Formen nicht in einem unmittelbaren Ablautverhältnis. Vielmehr ist die eine von der einfachen Wurzel idg. **stā-* „stehen", die andere von ihrer *u*-Basis **stāu-* gebildet. Die Wurzelform **stā* haben wir u. a. in ai. *tišṭhati*, av. *hištaiti*, apers. 3. Sing. Imperf. *a-ištata* „stehen"; gr. *ἵστημι* „stelle"; lat. *sisto* „stelle", umbr. *sistu* „sistito", volsk. *sistiatiens* „statuerunt"; air. *tair-(s)issiur* „stehe, bleibe stehen", *fo-sissedar* „tritt für etwas ein"; av. apers. *stăya-* „stellen; med. sich stellen"; lat. *stāre* „stehen"; lit. *stóju*, *stóti* „treten", abg. *stają*, *stati* „sich stellen"; as. ahd. *stān*, *stēn* „stehen"; arm. *stanam* „erstehe, erwerbe". Nomina mit *t*-Suffixen sind noch lat. *status*, *-ūs* „das Stehen, Stellung, Stand", umbr. *statita* „statuta"; lit. *statùs* „stehend, steil"; got. *staþa* Dat. Sing. „Gestade, Ufer", as. *stath* „Ufer, Gestade", ahd. *stad*, *stado* „Landungsort, Ufer, Gestade", aisl. *stǫð* „Landungsort, Stellung", ae. *stōd* „Pferdeherde", aisl. *stōð* „Standort, Herde von Stuten mit einem oder mehreren Hengsten", ahd. *stuot* „Herde von Zuchtpferden; Stute". Zu ihnen ist aber auch die Sippe des ae. *stede* zu rechnen, während über das auch von Walde-Pokorny II, 603 zugezählte *styde* anders zu verfügen ist. Seine nächsten Angehörigen sind aisl. *stuð* „stützender Stab, Stütze, Pfosten, Unterstützung", ae. *stuþu*, *studu* „Stütze, Pfosten", mhd. *stud* „Stütze, Pfosten, Pfeiler", aisl. *studill* „Stütze, Pfosten", mhd. *studel* „Pfosten, Türpfosten", aisl. *styðja* „stützen", ahd. *studen* „festmachen, statuere", aisl. *stoða* „unterstützen, helfen", mnd. *stutten* „stützen, unterstützen", ahd. *stutzen*, nhd. *stützen*. Hierzu wird auch der Pflanzenname ahd. *stūda* „Staude" kommen. Weiteres Zubehör sind etwa lit. *stóviu*, *-ėti* „stehen", *stovà* „Stelle", *stõvis* „Zustand", *stovùs* „stehend" (vom Wasser), lett. *stāvu*, *stāvêt* „stehen", abg. *staviti* „stellen"; ae. *stōw* „Stelle", afries. *stō* „Stelle", aisl. *eld-stō* „Feuerstätte", got. *stōjan* „richten", *staua* f. „Gericht", m. „Richter", ae. *stōwian* „zurückhalten", ne. *stow* „stauen"; nhd. *stauen*; ahd. *stūatago* „Gerichtstag", *stūan* „anklagen, schelten, hemmen", mnd. *stūwen* „stauen"; gr. äol. *στωΐα* „Säulenhalle", *στωϊκός* „zur Schule der Stoa gehörig", *στύω* „steife, richte empor", *σταυρός* „Pfahl"; aisl. *stūmi* „Riese", *staurr* „Pfahl"; lat. *instaurāre* „instandsetzen", *restaurāre* „wieder instandsetzen".

Auf dieselbe Weise erklärt sich das Nebeneinander nhd. *Zapfen*, *Zipfel* : *Zopf*. Walde-Pokorny I, 763 setzen auf Grund zahlreicher Belege eine Wurzel idg. **dā[i]-* : **dĭ-* und **də-* „teilen, zerschneiden, zerreifsen" an. Schon die verschiedenen Tiefstufen **dĭ-* und **də-* hätten ihnen aber eine andere Auffassung nahelegen sollen. Wir werden dem Sachverhalt nur gerecht, wenn wir von einer Wurzel idg. **dā-* ausgehen und ihr die Erweiterungen **dāu-* und **dāi-* zuweisen. Von den drei neuhochdeutschen Wörtern gehört *Zapfen* zur einfachen Wurzel, *Zipfel* zur *i*-Basis und *Zopf* zur *u*-Basis.

Zu der ersten weise ich sonst noch ai. *dā̆ti, dyáti* „schneidet ab, mäht, trennt, teilt", *dānam* „Verteilung, Teil"; gr. *δάνος* „Zins, Wucher", *δάπτω* „zerreiſse, zerfleische, zerlege", *δαπάνη* „Aufwand"; lat. *daps* „Mahl, Schmaus, Opfermahl", *damnum* „Aufwand", aisl. *tafn* „Opfertier, Opfermahl", arm. *taun* „Fest"; gr. *δατέομαι* „teile", got. *ungatass* „ungeregelt", ahd. *zetten* „streuen, ausbreiten", nhd. *verzette(l)n*, aisl. *teðja* „misten", *tað* „Mist", *taða* „Mistacker, Heu von der Wiese in der Nähe des Hauses", ae. *tættec* „Fetzen, Lumpen", aisl. *tǫturr* „Fetzen"; ai. *dasyati* „leidet Mangel, verschmachtet", *upadasyati* „geht aus, wird erschöpft"; norw. mdartl. *tasa* „ausfasern", schwed. mdartl. *tasa* „Wolle zupfen, Heu ausbreiten", nnd. *tasen* „pflücken, rupfen, zerren", nhd. *Zaser, Zasel* „Faser", norw. mdartl. *tasa* „entkräftet werden", nhd. mdartl. *zaschen, zäschen* „schleppen, ziehen, langsam arbeiten" u. dgl. Nhd. *Zapfen* vereinigt sich unmittelbar mit afries. *tapia* „zupfen", me. *tappen*, ne. *tap* „leicht schlagen", mnd. *tappen* „zupfen, pflücken", nnd. *tappe* „Pfote", ahd. *zabalōn*, nhd. *zappeln*. Die *i*-Basis ist vertreten durch aisl. *tīna* „zerpflücken, herausnehmen"; arm. *ti*, Gen. *tioy* „Alter, Jahre, Tage, Zeit"; ahd. *zīt, zīd* „Zeit, Zeitalter, Jahreszeit, Festzeit, Tag, Stunde", as. *tīd*, ae. *tīd*, aisl. *tīð* „Zeit, richtiger Zeitpunkt, Stunde", aisl. *tīmi*, ae. *tīma*, ne. *time* „Zeit", nhd. mdartl. *zīme* „Gelegenheit, Zeit", schwed. mdartl. *teisa, tesa* „zerpflücken", dän. mdartl. *tese* „zupfen", ae. *tǣsan* „zerpflücken", ahd. *zeisan* „zausen, Wolle zupfen", ostfries. holl. *teisteren* „reiſsen", ae. *tǣsel*, ahd. *zeisala* „Kardendistel", norw. mdartl. *test* „Weidenbrand, Haarlocke", norw. *tīst* „Faser", *tīsl* „Gesträuch", mhd. *zispen* „schleppend gehen". Dazu stellt sich nhd. *Zipfel* mit mhd. *zipf* „Zipfel, Spitze", me. *tippen*, ne. *tip* „leise anrühren, leise stoſsen", nd. *tippen*, mhd. *zipfen* „trippeln", aisl. *tifazk* „trippeln", mnd. *timpe* „Zipfel, Ende". Auf der *u*-Basis endlich beruhen lat. *dūmus* „Gestrüpp, dicht verwachsener hoher Strauch", alat. *dusmo in loco* (Paul. Fest. 47 ThdP.); norw. mdartl. *tosa* „zerfasern, zupfen; pfuschen, langsam arbeiten", *tose* „hinfällige Person", *tos* „Fasern, zerfasertes Tauwerk", *tossa* „streuen, ausbreiten", me. *totūsen* „zersausen", mnd. *tōsen* „reiſsen, zerren", ahd. *zirzūsōn* „zerzausen", mhd. *zūsach* „Gestrüpp", *zūse* „Gestrüpp, Haarlocke", aisl. *toddi* „kleines Stück", holl. *todde* „Fetzen", nhd. *zaudern*, mhd. *zoten* „langsam gehen", nhd. *zotteln*, ostfries. *todden*. Ihr gliedert sich auch nhd. *Zopf* mit norw. mdartl. *tuppa*, nhd. *zupfen*, aisl. *toppr* „Haarschopf, Gipfel", ahd. *zopf* „Zopf, Haarflechte, Ende eines Dinges", mnd. *tubbe, tobbe* „Zapfen", *tobben* „zupfen, reiſsen", nhd. mdartl. *zöfeln* „zögern" an.

Unsere ausführliche Behandlung der Wurzel idg. **dā-* ermöglicht es uns, auch das Verhältnis zwischen dem ahd. *zata* und dem ahd. *zota* ohne weiteres klarzustellen. *zata*, wozu auch *zaturra* „scortum" steht, gehört ebenso zur Sippe ahd. *zetten* wie *zota* zu aisl. *toddi* „kleines Stück".

Damit haben wir aber die wesentlichsten Belege schon auf ihre Beweiskraft hin untersucht. Von dem Rest brauchen wir nur noch einem Fall etwas näher nachzugehen. Lediglich beim Auftreten des *u* in ahd. *-zug*, aisl. *tugr* müssen wir noch einen Augenblick verweilen.

Betreffs dieser Erscheinung ist es von ausschlaggebender Bedeutung, daſs die ältesten aisl. Hss. für das Sb. *tøgr* die *u*-Formen noch gar nicht kennen. Sie bieten vielmehr das Paradigma Sing. Nom. *tøgr* (*tegr*), Gen. *tegar*, Dat. *tige*, Akk. *tøg*, Plur. Nom. *tiger*, Gen. *tega*, Dat. *tegom* (*tigom*), Akk. *tego*. Nur für den Akk. Plur. finden wir vereinzeltes *togo*, doch weist gerade dieses offensichtlich auf eine Vokalangleichung. Noreen[1]) hat den alten Stand der Handschriften richtig betont, trotzdem aber[2]) eine ursprüngliche *u*-Form anerkannt. Hierin können wir ihm nicht folgen. Das verhältnismäſsig junge *u* muſs eine Neubildung sein. Dem Entwicklungsgang ist auch unschwer nachzuspüren. Sievers hat mit Unrecht Meringers Annahme beiseite geworfen, daſs dies *u* von dem aus *tu-tigu* entstandenen *tutugu* ausgegangen sei. Sie liegt nur zu nahe. Gefördert jedoch wurde der Vorgang sicher dadurch, daſs gerade das Aisl. eine Anzahl von Adjektiven auf *-ugr*, wie *ǫflugr* „mächtig", *leirugr* „lehmig", *moldugr* „staubig", *ráþugr* „scharfsinnig", *vǫldugr* „mächtig", *vitugr* „klug" enthält und auch sonst in Ableitungssilben das *u* bevorzugt. Es ist auf alle Fälle in unserem Zusammenhang sehr zu beachten, daſs z. B. auch dem got. *aírmana-*, ae. *eormen-*, ahd. as. *irmin-* ein aisl. *jǫrmun-* gegenübersteht. Das ahd. *-zug* kann in diese Betrachtungsweise natürlich nicht einbezogen werden, doch bietet sich uns dafür auch sogleich eine andere Erklärung an. Den Schlüssel bilden die Zahlen von 60 aufwärts, die in älterer Zeit auf *-zo* < urg. *-tō* ausgingen. *-zug* ist einfach durch frühe Mischung entstanden. Das vorauszusetzende *ŏ* muſste wie jedes derartige *o* zu *u* werden. Vgl. ahd. *tagu* Instr. < **dagŏ* < **dagō*. Später haben wir erneute Angleichung in *zweinzoch*, *viorzoch*, *niunzog*, *cehencog*, *niunzogosto* u. dgl.[3])

Nachdem auch diese Stütze gefallen ist, sind nur noch die Beispiele mit wechselndem Suffixvokal übrig. Sie sind jedoch auf keinen Fall von Belang. Von echtem Ablaut kann bei ihnen gewiſs keine Rede sein. Vielmehr haben die verschiedensten Kräfte mitgewirkt und uns ein Bild hinterlassen, das uns in seiner Mannigfaltigkeit verwirrt. Ich hebe nur einiges heraus, um die Unregelmäſsigkeit dieses Vokalstandes in das rechte Licht zu setzen. Wenn Güntert etwa auf das Verhältnis mhd. *habich* : ahd. *habuh*, ae. *heafoc*, aisl. *haukr* verweist, so vernachlässigt er, daſs bei der Übereinstimmung aller älteren Belege, zu denen auch noch as. *habuk-* in Eigennamen kommt, das mhd. *habich* bloſs eine Umgestaltung nach ähnlichen Bildungen auf *-ich* sein könnte. Solche gegenseitigen Beeinflussungen dürfen nicht gering angeschlagen werden. Sicher müssen wir so die Wechselformen ahd. *nihhessa* : *nihussa* beurteilen. In diesem Falle wird die Sachlage besonders klar. Die Sippe aisl. *nykr* „Wassergeist, Fluſspferd", ae. *nicor* „Wasseruntier, Krokodil", ahd. *nihhus* „Wassergeist, Fluſsuntier", ahd. *nichussa* „Nixe" entstammt der Wurzel idg. **neigu̯-* „waschen" in ai. *nḗnēkti* „wäscht, reinigt"; gr. *νίζω* < **nigu̯iō* „wasche", ir. *nigid* „wäscht". Sie ist mit einem Element *us* gebildet, in dem wir das Partizipialsuffix *-u̯es-* : *-us-* zu sehen haben. Die urg. Grundform des Mask.

---

1) *Aisl. Gramm.*[4] § 395 Anm. 3. 2) § 172, 3.

3) Siehe Schatz, *Ahd. Gramm.* 263f.

ist **nik-us-*. Eine Form mit *e* ist lautgesetzlich gar nicht möglich. Idg. *nig^{u}-ues-* müfste sich zu * *nikues-* entwickelt haben. Überhaupt ist festzustellen, dafs sich im Germ. die *es*-Stämme mit den Stämmen auf *-is-* und *-us-* vermischt haben. Es können aber auch schon ursprachlich verschiedene Bildungen nebeneinander gestanden haben. „Unter den Tierbenennungen war alter *es*-Stamm *kalb*. Seine *es*-Flexion stammt von **g^{u}elbhes-* in gr. *ἀ-δελφε[σ]ό-ς* („couterinus") „Bruder", ahd. *kilbira* . . . die daneben stehenden *kilbur* N. *chilburra* F. „Mutterlamm", ags. *cilfor-lomb* zeigen ein mit av. *gərəbuš-* N. „Tierjunges" gr. *δελφύς -ύος, δελφύᾱ* „Gebärmutter" zu verbindendes **g^{u}elbhus-*."[1]) Was bei den *s*-Stämmen vorkam, geschah jedoch auch bei anderen Prägungen. Einen Wandel ъ < urg. *u* vermögen solche Zeugen nicht glaubhaft zu machen.

Dieser Befund erlaubt uns endlich, wieder zu dem ae. *dyde* zurückzukehren. Wir treten aber jetzt mit ganz anderen Erfahrungen an diese Form heran. Mit Bestimmtheit dürfen wir sagen, dafs der von Sievers seinerzeit eingeschlagene Pfad im Sande verläuft. Ja, darüber hinaus können wir sogar auch schon eine positive Behauptung aufstellen. Überdenken wir nämlich den zurückgelegten Weg noch einmal, so kann uns nicht zweifelhaft sein, dafs die englische Verbform einer *u*-haltigen Wurzel entsprossen ist. Diese Einsicht gibt uns feste Richtlinien für unser Fortschreiten. Da nicht anzunehmen ist, dafs *dyde* einer ganz anderen Wurzel sein Dasein verdankt, müssen wir Umschau halten, ob wir auch anderweitig einen Anhaltspunkt für die *u*-Basis der Wurzel idg. **dhē-* „setzen, stellen, legen" finden.

Dies ist in der Tat der Fall. Auf eine Basis idg. **dhēu-* beziehen sich bestimmt lit. *dëviù, dëvëti* „Kleider anhaben" und gr. **ϑοϝακος*, assim. **ϑαϝακος* in *ϑοάζω* „sitze", *ϑῶκος* (hom. geschr. *ϑόωκος* für **ϑό[ϝ]ακος*) „Sitz", *ϑάβακον· ϑᾶκον. ἢ ϑρόνον* Hes., att. dor. *ϑᾶκος*; hom. *ϑαάσσω* „sitze", att. *ϑᾱσσω.* Schon H. Reichelt[2]) betonte, dafs bei einer Zugehörigkeit des lit. *dëviù* zu *dedù* (*apsidëti* „sich etwas anlegen") eine solche Wurzelform nicht zu bestreiten sei. Er verwies dabei auch noch auf lat. *concrēduo, crēduam, crēduis.* Bei ihnen liegt der Fall etwas verwickelter, doch glaube ich, dafs auch sie und entsprechende Formen hier zu nennen sind.

---

[1]) Brugmann, *Grundr.*² II, 1, 523.

[2]) KZ. 39, 44 Anm.

Lat. *crēdere* „vertrauen, glauben" ist eine Zusammensetzung der lat. Entsprechung des ai. *dádhāti*, av. *daδāiti* „setzt" mit einer Ablautstufe zu lat. *cord-* „Herz". Seine ursprüngliche Bedeutung ist „das Herz auf jemanden setzen". Neben den gewöhnlichen Bildungen begegnen nun solche mit *u*, und dasselbe Verhältnis zeigen auch die anderen Zusammensetzungen, wie *perdere* „zugrunde richten", *abdere* „wegtun, verstecken", *condere* „gründen, einlegen; bergen, bewahren, verstecken, bedecken". Besäſsen wir nur diese Belege, so wäre ein Zweifel kaum möglich. Fragwürdig wird die Angelegenheit nur, weil auch vom Verbum *dare* und seinen Zusammensetzungen dieselben *u*-Formen bezeugt sind. Auch das Falisk. bietet *doviad* „det", das Umbr. hat *purdovitu(ī)* „porricito". Da sich nämlich die Zusammensetzungen des einen und des anderen Verbums äuſserlich gleichen, beispielsweise *abdere* mit einem *trādere* „übergeben" durchaus zusammentrifft, darf wenigstens die Möglichkeit, daſs die *u*-Formen eines solchen **dhē*-Verbums durch Angleichung aufkamen, nicht übersehen werden.

Daſs auch auſserhalb des Ital. eine *u*-Basis der Wurzel idg. **dō-* „geben" zu erschlieſsen ist, ist zweifellos. Weitere Belege sind ai. *dāváné* „zu geben"; av. *dāvōi* „zu geben"; kypr. *δυϝάνοι* „er möge geben", Inf. *δοϝεναι*; lit. *daviaũ* „ich gab", *dovanà* „Gabe", lett. *dãvât*, *dãvinât* „anbieten, schenken", *dâvana* „Gabe, Geschenk", abg. *davati* „geben". Als Grundlage dieser Formen ist entschieden idg. **dōu-* anzunehmen. Der von Walde-Pokorny I, 814 ff. erwogene Ansatz **dŏu-* : **dō(u)-* scheitert, wie sie auch selbst zugeben, an der Reduktionsstufe **də-*, die nicht als sekundär betrachtet werden kann. Auch Hirts Aufstellung[1]) idg. **deu̯e-* oder **dou̯e-* wird ihr nicht gerecht. Sie ist aber durch ai. *ditá-* „gegeben", 3. Sing. Aor. *ádita*, alb. *dašε* „ich gab", gr. *δοτος*, „gegeben", 3. Sing. Aor. *ἔδοτο*, lat. *dătus* „gegeben", vest. *data* „data" u. a. vollständig gesichert.

Eine vorbehaltlose Antwort ist kaum zu geben, doch halte ich es bei dem Vorkommen der Basis idg. **dhēu-* durchaus für möglich, daſs die *u*-Bildungen auch der nicht von lat. *dare* abhängigen Zusammensetzungen alt sind. Für uns kommt hierauf aber nicht allzuviel an. Weitaus wichtiger ist für uns, daſs wir im Ital. das Durcheinander von Formen sowohl der einfachen Wurzel als auch ihrer *u*-Basis beobachten können. Dies gibt uns den Mut, auch für das Germ. ein ähnliches Verhältnis anzusetzen. Ob es sich im Ital. auch gerade um die Wurzel idg. **dhē-* handelt oder ob wir uns hier auf die Wurzel idg. **dō-* beschränken müssen, tut nichts zur Sache.

Die Erkenntnis, daſs das ae. *dyde* zur Basis idg. **dhēu-* gehört, schlieſst unsere Untersuchungen selbstverständlich noch nicht ab. Vor allem müssen wir nun auszumachen suchen, um was für eine Form es sich überhaupt handelt.

So wie die Verbform vor uns liegt, können wir weder eine Aussage über die beiden *d* noch über das durch das *y*

---

[1]) JF. 21, 169ff.

vorausgesetzte *u* machen. Möglich ist, daſs das Anlauts-*d* einer Reduplikationssilbe angehört. In diesem Falle müſste das *u* ein Reduplikationsvokal, das zweite *d* der Beginn der Wurzelsilbe sein. Andererseits kann aber auch das erste *d* wurzelhaft sein. Dann ist das *u* Wurzelsilbenvokal, das zweite *d* Endung. Wägen wir beide Möglichkeiten gegeneinander ab, so neigt sich die Schale mit Entschiedenheit zugunsten der zweiten. Ausschlaggebend ist das *u*.

Ein *u* als Reduplikationsvokal treffen wir im Präsens der indischen *u*-Verben. Ein Beispiel ist ai. 1. Sing. *juhômi*, 1. Plur. *juhumás*, 3. Plur. *júhvati* mit dem Intensivum *nōnumas*, *nōnavīti*, *jôguvē* usw. Hirt[1]) findet eine Entsprechung auch im Griech. Nur ist hier die Lautfolge *u* : *u* nachträglich durch Dissimilation beseitigt worden. Ersatz durch *i* : *u* begegnet bei gr. *ποιπνύω* „schnaufe" (Intensivum zu *πνέω* „blase"), *ποιφύσσω* „blase, schnaube" (: *φῦσα* „Blasebalg"), *μοιμνάω* „die Lippen zusammenziehen", *κοικύλλω* „träge umhergaffen" u. a. Dissimilation zu *o* : *u* liegt vor in gr. *κόσσυφος* (Vogelart) : ai. *kukkubha-* „Fasan", gr. *κόκκυξ* : ai. *kōkila-*, lat. *cucūlus*, lit. *kukúoti*; gr. *κοχύω* „ströme hervor" (: *χέω*). Für unsere Zwecke freilich kann dieser Nachweis nur wenig nützen. Da es sich um eine Präsensreduplikation handelt, kann von ihm aus das ae. *dyde* schwerlich erhellt werden. Zwar zeigen die *u*-Wurzeln im Ind. und Lat. auch im Perfektum *u* in der Doppelung (vgl. ai. *tutôda*, lat. *tutudi* „stieſs, schlug"), doch liegen hier Neubildungen vor. Hirt[2]) führt zum Beweis treffend an, daſs das Altlat. sogar noch die *e*-Formen besitzt und das Altind. nach Zeugnis von *čukôpa* „zürnt" die Gutturale vor dem *u* palatalisiert.

Es bleibt uns also keine andere Wahl, als die erste Silbe als Wurzelsilbe zu nehmen und in dem zweiten *d* eine Endung zu erblicken. Unter diesen Voraussetzungen kommen wir jedoch nicht umhin, den Anschluſs an eine Form zu suchen, die zuerst Behaghel[3]) für die Erklärung des germanischen Dentalpräteritums anzog.

---

[1]) *Idg. Gramm.* IV, 11. [2]) a. a. O. S. 260.

[3]) Bei Wackernagel KZ. 30, 313.

Als Wackernagel daranging, den griechischen Passivaorist auf *-θην* aus der Personalendung der 2. Sing. *-θης* herzuleiten, die er mit der aind. Endung *-thās* glich, machte ihn Behaghel darauf aufmerksam, daſs auch die germanischen Bildungen von ihr aus gedeutet werden könnten. Auch er selbst hielt einen solchen Zusammenhang für sehr wahrscheinlich, da sich got. *wuldēs* „du wolltest" und *waúrhtēs* „du wirktest" Laut für Laut mit dem ai. *vr̥thās* und einem idg. **vr̥kthēs* decken. Diese Vermutung hat einerseits viel Beifall, andererseits auch entschiedenen Widerspruch erfahren.

Mit am lebhaftesten hat sich Collitz a. a. O. S. 18ff. gegen sie gewendet. Zunächst leuchtete ihm freilich Behaghels Auffassung für die 2. Sing. als solche ein, doch kam er allmählich ganz von ihr ab. Sie reicht ihm nicht einmal für die Erklärung dieser Form aus. Wenn er nämlich selbst bereit wäre, die Endungen *-tēs* (got. *waúrhtēs*), *-þēs* (got. *kunþēs*) und *-dēs* (got. *nasidēs*) dem ai. *-thās* gleichzustellen, so bliebe ihm doch das einfache *-ēs* (got. *iddjēs*) oder *-s* (westgerm. *dedōs*) der nicht-dentalen Bildung des „schwachen" Präteritums dunkel. Dasselbe findet er auch bei der Betrachtung der 1. und 3. Sing. Zum mindesten vermiſst er nähere Ausführungen. Vollends auf den Plural und Dual soll die Ansicht nicht recht zutreffen. „Wie soll z. B.", fragt er, „die Endung *-um* in westgerm. *worhtum, kunþum, neridum* ihrem Vokalismus nach mit dem vorausgesetzten **thēs* vermittelt werden? Ist etwa das *-ē-*, das wir in dieser Endung erwarten würden, durch die Analogie der Aktivendungen beseitigt? Wie sollen wir weiter die entsprechenden gotischen Formen (*waurhtēdum, kunþēdum, nasidēdum*) mit ihrem doppelten Dental verstehen? Würden wir nicht nach der 2. sg. *waurhtēs, kunþēs, nasidēs* Formen wie **waurhtēm, kunþēm, nasidēm* erwarten?" Wenn Collitz weiter noch bedenkt, daſs Behaghels Auffassung den im Germ. überall klar hervortretenden Zusammenhang zwischen dem Dental des *t*-Präteritums und dem Dental des *to*-Partizipiums und der *ti*-Abstrakta unterbindet und daſs das ai. *th* seiner Herkunft nach noch immer umstritten ist, so vermag er auf die scheinbare Gleichheit der aind. und got. Endung nicht allzuviel zu geben. Unter allen Umständen hält er es für verfehlt, aus ihr das ganze Dentalpräteritum entwickeln zu wollen.

Collitz geht wie so mancher bei diesen Einwendungen von der unbegründeten und auch ganz unwahrscheinlichen Voraussetzung aus, daſs das germ. Dentalpräteritum eine in sich einheitliche Bildung sei. Dieser Auffassung gegenüber macht sich aber in neuerer Zeit immer mehr die Einsicht geltend, daſs auch in ihm ursprünglich Verschiedenartiges vereinigt wurde. Der Hinweis auf got. *iddjēs* und westgerm. **dedōs* schlägt nicht durch. Im Gegenteil lassen gerade auch diese Formen die am Anfang stehende Mannigfaltigkeit erkennen. Das got. *iddja* hat Kluge[1]) als

[1]) *Beiträge zur Geschichte der germanischen Konjugation* 1879, S. 124.

augmentiertes Imperfektum zur *ē*-Erweiterung der Wurzel idg. **ei-* „gehen" gefaſst. Sein Vergleich mit ai. *á-yā-m* hilft aber doch nicht recht, da Mikkola[1]) wohl mit Grund behauptet, daſs die Verschärfung von idg. *i̯* zu urg. *i̯i̯* > got. *ddj* nur bei unmittelbar folgendem Ton erfolgte, und für got. *iddja* somit alte Endbetonung anzunehmen sein wird. Wahrscheinlich haben wir diese Verbform daher mit Hirt an die epische Form ai. *iyāt* anzuknüpfen. Das ahd. *teta*, as. *deda* dagegen kann und wird verschiedener Herkunft sein. Eine Zusammenstellung mit dem ai. *adhithās*, wie sie Hirt, Sievers[2]) u. a. vorgenommen haben, ist freilich nicht durchführbar, da die ind. Form auf idg. **edhəthḗs* beruht und die urg. Entsprechung **daðǣs* wäre. Sehr wohl aber können in den Paradigmen Bildungen stecken, die dem ai. Imperf. *á-da-dhām* gleichen, und ebenso ergibt das ai. Perf. *dadhá*, *dadháu* einen Bezugspunkt. Wie die Mischung vor sich ging, wäre noch zu beobachten, wenn die von E. Sievers in seinem letztgenannten Aufsatz gemachten Darlegungen über Anlautsverstärkung zutreffen sollten. Dieser ist nämlich auf Grund seiner schallanalytischen Forschungen zu der Überzeugung gelangt, daſs bei Schwund einer anlautenden Silbe der in den Anlaut tretende Laut verstärkt wird. Er sagt: „die Artikulationsenergie des schwindenden Gebildes ist dem Anfang des bleibenden Folgestückes zugute gekommen und hat dort beim Konsonanten die Druckverstärkung und die Dehnung, beim Vokal . . . die Tonhöhenverschiebung bewirkt". Als Beispiele aus dem Neuhochdeutschen gibt er Wörter wie *b·raue*, *n·abe*, *n·agel*, *n·ame*, *n·eun*, *s·t·ern*, *w·ehen*, *w·ind*, *z·ahn*, wo er überall verstärkten Anlaut feststellt. Ebenso soll der Gegensatz ai. *v·éda* : *vidmá* noch in dem Unterschied nhd. *w·eiſs* : *wissen* bewahrt sein. Besonders auffällige Verhältnisse glaubt Sievers aber gerade bei dem Präteritum des as. *dōn* gefunden zu haben. Die 1. und 3. Sing. schwankt seines Erachtens hier in einer ihm sonst nirgends vorgekommenen Art zwischen verstärkendem *d·eda* Hel. 178; 2284; 2692; 3064; 3755; 3773; 3960; 4362; 4524; 4801; 4920; 5037 und unverstärktem *deda* 78; 2972; 3214; 3580; 3777; 5054; 5274; 5492; 5650, und ebenso will er in der 2. Sing. *d·edōs* 5637 gegen *dādi* 322, im Plur. *d·edun* 483; 4439; 5495; 5498 gegen *dādun* 2238; 3663; 4409; 5560; 5889 lesen. Im Ahd. trifft er demgegenüber nur das unverstärkte Paradigma *teta-tāti-tātum*. Es ist ihm nicht zweifelhaft, daſs die Verschiedenheit im As. auf einer ursprünglichen Verschiedenheit der Formen beruht. Mag man jedoch auch hierüber urteilen wie man will, so ist doch so viel klar, daſs auch diese Formen nichts gegen Behaghels Meinung ausrichten. Ohne Bedeutung ist aber auch, was Collitz noch über die ai. Endung *-thās* bemerkt. Brugmann[3]) hält ihm treffend entgegen, daſs auſser dem gr. *-θης* auch noch das ir. *-the*, *-dē* im Imperativ, das Pokorny[4]) zu idg. **thēs* gestellt hat, für ihr Alter spricht. Die Möglichkeit selbst jedoch, daſs von ihr aus das *t* durch ein ganzes Paradigma durchgeführt worden sein könnte, vermag selbst Collitz nicht zu leugnen. Er selbst verweist vielmehr auf das ir. *t*-Präteritum, das Zimmer[5]) aus der Endung der 3. Sing. Med. herleitet.

---

[1]) *Streitbergfestgabe* 267 ff. [2]) JF. 42, 213.
[3]) *Grundr.*² II, 3, 645. [4]) JF. 35, 173. [5]) KZ. 30, 302.

Auf solche Weise ist Behaghels Ansicht gewiſs nicht zu widerlegen, und ich glaube, daſs sie uns in ihrer Einfachheit wenigstens für einen Teil der germanischen *t*-Bildungen das Richtige zeigt. Ja, nach Sievers läſst sich ihre Berechtigung sogar noch weiter erhärten. Während ihm nämlich die gewöhnlichen schwachen Präterita keine Anlautsverstärkung verraten, entdeckt er eine solche bei den Singularformen der echten Präteritopräsentien und im ganzen Präteritum der primären Verben einschlieſslich der schwach flektierenden Präterita ae. *f·unde* „fand" und *o·lla* „waltete". So belegt er got. *w·issa* : *wissēdun*; *k·unþa* : *kunþēdun*; *gad·aúrsta* : *gadaúrstēdun*; *gam·unda* : *gamundēdum*; *s·k·ulda* : *skuldēdun*; *ō·hta* : *ōhtedun*; *á·ihta* : *áihtēdun*; *b·rāhta*, *b·rāhtēdun* : *briggais*; *b·rūhta* : *brūkeiþ*; *b·aúhta* : *bugjam*; *þ·āhta* : *þaggkeiþ*; *þ·ūhta* : *þugkeiþ*; *w·aúrhta* : *waúrkeiþ*; *w·ilda* : *wili*. Selbst die gotische Neubildung *s·ōkida* hat nach seinem Befund den verstärkten Anlaut von der wegen aisl. *s·ōtti*, ae. *s·ohte*, ahd. *s·uohta*, *s·uahta* vorauszusetzenden Vorform got. **s·ōhta* übernommen. Lediglich für got. *mag*, das kein echtes Präteritopräsens ist, vermag er weder im Präsens noch im Präteritum irgendwelche Verstärkung nachzuweisen, und entsprechendes gilt für die anderen germ. Sprachen. „Damit dürfte", so schlieſst Sievers, „erwiesen sein, daſs die Prototypen aller dieser verstärkenden Präterita bis in eine Zeit zurückgehen müssen, in der der Silbenschwund sei es bei der Reduplikation, sei es beim Augment noch eine lebendige Erscheinung war, d. h. praktisch gerechnet bis ins Indogermanische. Mir scheint also mit Streitberg UG. § 220 von allen bisher vorgetragenen Ableitungen für sie nur die von Behaghel möglich zu sein, welche den gemeinsamen Quellpunkt in der (wie ich hinzusetze: augmentierten!) 2. Sing. Ind. Med. des Wurzelaorists mit dem Ausgang *-thēs* = griech. *-θης*, ai. *-thās* erblickt." Der Typus der im Ai. tatsächlich bezeugten Formen wie *áyukthās*, *amukthās* entspricht ihm ganz genau dem von got. *b·auhtēs*, *w·issēs*, der von ai. *agathās*, *atathās*, **amathās* (belegt 3. Sing. *amata*) dem von got. *m·undēs*, *k·unþēs*, *þ·ūhtēs*, der von *ákṛthās*, *avṛthās*, *adṛthās*, *akṛthās*, *áprkthās*, *asṛṣṭās* dem von got. *w·aúrhtēs*, *þ·aúrftēs*, *gad·aúrstēs*, auch *s·k·uldēs* und, abgesehen vom Ablaut, *w·ildēs* (neben ahd. *w·oltōs* u. ä.). Bei *þ·āhta*, *b·rāhta*, *a·ihta*, *ō·hta*, **s·ōhta*, **m·ōsa* begegnen ihm allerdings Unstimmigkeiten in den medialen Ablautsverhältnissen, doch legt er darauf kein Gewicht, weil man „ja sowieso bei der spezifischen Um- und Ausbildung der ganzen Gruppe im Germanischen mit einer ausgleichenden Auseinandersetzung zwischen Aktivem und Medialem einerseits, zwischen Aoristischem und Nichtaoristischem andrerseits rechnen" muſs.

Den letzten Gesichtspunkt darf man keinesfalls auſser acht lassen. Nur weil Collitz ihn vernachlässigte, konnte er behaupten, daſs die Ausgänge der 1. 3. Sing. sowie des Plurals der Erklärung aus der 2. Sing. entgegenständen. In Wahrheit trifft dies keineswegs zu. Auch die überlieferten Pluralendungen lassen sich bei Berücksichtigung des auch sonst überall wirksamen Ausgleichs ohne weiteres verstehen.

Bezeichnenderweise findet nun Sievers verstärkten Anlaut auch im Paradigma des ae. *d·yde*, das sich hierin von *dædun*, *-on* unterscheidet. Es rückt dadurch in die unmittelbare Nähe der vorhin genannten Verben.

Doch auch wenn wir von den klanglichen Eigenschaften ganz absehen, ist diese Zusammengehörigkeit unverkennbar. Es mufs wie jene aus der 2. Sing. Ind. Med. des Wurzelaorists erwachsen sein.

Als ursprachlich haben wir aus diesem Grunde auch ausschliefslich die Vorform der 2. Sing. *dydes* zu erachten. Diese ist als **e-dhu-thēs* anzusetzen und rechtfertigt unsere obige Aussage, dafs der Umlaut im Indikativ nur aus dem Optativ stammen könnte. Eigentlich müfste die altenglische Verbform **dudes* heifsen. Wurzelaoriste zu *u*-Wurzeln sind uns auch im Altindischen mehrfach belegt. Vgl. etwa *áyukthās* und *amukthās*, die auch Sievers anführt. Sogar von einer auf einen Vokal endigenden Wurzel ist uns das zu *adhīmahi* stimmende *áhūmahi* (1. Sing.) überliefert. Es gehört zu ai. *áhvate* „ruft, ruft an, ruft herbei".

Nachdem uns aber diese Bezüge sichtbar geworden sind, stehen wir unmittelbar vor dem Ziel. Nur noch die Frage, weshalb denn die unumgelauteten Indikativformen durch die umgelauteten Optativformen verdrängt wurden, hat uns zuletzt zu beschäftigen. Ihre Beantwortung macht jedoch keine Umstände mehr, da im Ae. überhaupt in dieser Beziehung der Unterschied zwischen dem Ind. und dem Opt. durch Ausgleich beseitigt wurde. Nur ist sonst das gegenteilige Ergebnis gezeitigt worden. Statt regelrechtem **cyre*, **cyren* begegnet uns so unumgelautetes *cure, curen*. Für den andersartigen Verlauf gerade bei *dyde* ist jedoch ein besonderer Umstand verantwortlich, der bei einiger Aufmerksamkeit gar nicht übersehen werden kann. Es ist nämlich schon wegen der Nebenform *dǣdon* nicht zu bestreiten, dafs neben **dude* ein **dede* vorhanden war, das den as. und ahd. Formen entsprach. Dieses konnte aber nur zu leicht der Umlautsform das Übergewicht verleihen. **dude* und **dede* trafen sich ja selbst in einem *dyde*.

Berlin. Willy Krogmann.

ORC UND *ORCNĒAS*.

Oben S. 110f. setzt sich J. Hoops erneut für die persönliche Bedeutung des ae. *orc* ein. Ich vermag ihm auch jetzt noch nicht zu folgen. Was mich zu meiner abweichenden Auffassung bestimmte und auch noch bestimmt, ist der Ausdruck ae. *orcnēas*, über den ich Anglia 56, 40ff. gehandelt habe. Er kann uns ja auch allein über den Sinn des ae. *orc* aufklären, da die Glossen keine unmittelbare Entscheidung gestatten. Daſs nämlich auch die Glosse WW 549, 31 *orcus*: *orc, þyrs oððe heldeofol* kein persönliches *orc* sicherstellt, habe ich oben S. 112 gezeigt. Hoops vergleicht ae. *orcnēas* zwar mit der aus lat. *hortus* „Garten“ und dem gleichbedeutenden ae. *geard* gebildeten Zusammensetzung ae. *ort-geard*, ne. *orchard*; doch ist diese Stütze nicht tragfähig. Sollte wirklich eine Parallele vorliegen, so müſste doch sowohl lat. *orcus* als auch ae. *nēo* „Toter“ bedeuten. Ein solcher Ansatz läſst sich aber nicht für das lateinische Wort rechtfertigen, das zunächst nur „Unterwelt“, „Gott der Unterwelt“ oder allgemein „Tod“ ausdrückt. Erst später begegnet uns in den romanischen Sprachen und im Hochdeutschen der abgeleitete Sinn „gespenstisches Wesen, böser Dämon, Spukmännlein“. Selbst dieser macht jedoch eine Zusammensetzung *orcnēas* nicht verständlich, während alles in Ordnung ist, wenn wir ae. *orc* durch „Unterwelt“ übersetzen und die *orcnēas* als die „Toten aus der Unterwelt“ fassen. Eine ganz ähnliche Bildung ist dann das in der Glosse WW 459, 31 erscheinende *heldeofol*. Natürlich ist es möglich, daß lat. *orcus* auſserdem auch in der persönlichen Bedeutung in das Altenglische eindrang. Als erwiesen jedoch kann ich dies auch fernerhin nicht gelten lassen.[1])

[1]) Ich habe meinen Ausführungen (oben S. 110f.) nichts hinzuzufügen. Joh. Hoops.

BERLIN. WILLY KROGMANN.

THE LOST LOSCOMBE MANUSCRIPT: A TRANSCRIPT.

In *Reliquiae Antiquae*, edited by Thomas Wright and James Halliwell (1841), there are two 14th century poems in English, entitled *Blood-Letting* and *The Virtue of Herbs*, both very interesting from a philological point of view. They do not, however, seem to have attracted any philologist's attention until 1904, when Dr. W. Heuser, who was then editing the English poems[1] in B. M. Harl. MS. 913, concluded that they were of Anglo-Irish origin, as they had many of the phonological features of the very consistent 14th century dialect of the English settlers in Ireland.

Heuser made a diligent search for the original MS. of these poems, which in Wright's time belonged to a Mr. Loscombe; but he found that, after passing through two auction sales, it had disappeared. He discovered, however, from the description in the auction-catalogues that the second poem, *The Virtue of Herbs*, was only partially transcribed by Wright. There is a note in *Reliquiae Antiquae* stating that two or three pages were missing from the MS., and one would infer that these were the final pages; but such was not the case. The loss of the original MS. was therefore very tantalizing, as the untranscribed part might afford some evidence beyond the phonological features that it was a specimen of the very scantily recorded 14th century Anglo-Irish dialect.

A Transcript of 68 of the remaining lines of the MS. and also a transcript of a 15th century version of the same poem extending to 195 lines, both made by Thomas Wright,

[1]) *Die Kildare-Gedichte.* Bonner Beiträge zur Anglistik XIV.

himself, have now come to light. Both transcripts are contained in a letter written by Wright to T. Crofton Croker, which is among Croker's MS. remains in the British Museum: Additional MSS. 20091—4.

The chief interest of these transcripts is the evidence which they afford of the origin of the MS. In both occurs the distich:

All of the herbys o Ierlonde
Here thou schalt ham know everi onde.

Thus Dr. Heuser's opinion that the poem originated in Ireland and was written in the Anglo-Irish dialect of the 14th century is confirmed. Although Wright makes no reference to it in *Reliquiae Antiquae* or elsewhere, it was his opinion, too, that the poem was Anglo-Irish: for he sent it to Croker, as being possibly of use to him in a projected collection of Irish Verse in the English language from the earliest times.

The 15th century version transcribed by Wright was, he says, from the MS. in Trinity College, Cambridge, which contains the Latin poems of Walter Map. I was however, unable to find it from Wright's description, viz: "o. g. 33".

By collating the two transcripts, I came to the conclusion that the Loscombe MS. was not the original, but a contemporary copy which preserved the original spelling pretty uniformly, though there were occasional words, phrases and lines omitted. It can, therefore, be taken as a fair specimen of the English Language in Ireland in the 14th century. The 15th century version preserves the wording apparently very faithfully, but some of the phonological features are of the copyist's own time.

I give below the concluding lines of Wright's transcript. As they are included neither in the Cambridge MS. nor in the *Reliquiae Antiquae* fragment, they are of some interest. It will be seen that they contain some typical Anglo-Irish features of phonology and accidence, e. g.:

(1) *haw, hewene*: substitution of *w* for *v*, an inverted spelling. English *w* disappeared in Anglo-Irish in favour of a *v* sound with lip-rounding, owing to the influence of the native language.

(2) *ham ham* and *har* were in almost universal use in 14th century Anglo-Irish. They continued to be used in documents till the 16th century and, without the aspirate, belonged to the living speech in two districts in South-Wexford, which preserved the older Anglo-Irish, in the 19th century.

(3) *swyȝe*: evidently for *swiþe*; confusion of *ȝ* and *þ* occurs in other 14th century Anglo-Irish documents. It may not be the result of a sound change, but merely a scribal peculiarity.

(4) *gradener*: metathesis of *r* is very common in 14th—16th century Anglo-Irish.

(5) *holde*: In 14th—16th century Anglo-Irish *d* was lost in final *nd* usually, in final *ld* often, and in final *rd* sometimes; but the word *hole* (O. E. *hāl*) is usually written *holde*, perhaps an inverted spelling.

(6) *welle-telle*: Final *e* was lost in Anglo-Iri shin the 13th century, perhaps even in the dialects of many of the original settlers: the result was that lengthening did not take place in open accented syllables. Owing to this loss of final *e*, scribes very often add an *e* to words in which it never occurred.

Lines 46—69 of the Wright Transcript.

And affter the v^te^ ȝere his ende other the ferthe
Thou take up the safferyn of the herthe
And put ham in a chaumbire both clen and fayre
To hawe the kynde of the hey yere
And atte the fest of the nativite
Put ham into the herthe aȝee
And ȝyf you wolle hawe gode safferyn
Let non wedis grow ham in
And so do fro ȝere to ȝere
As thy boke wolle the lere
This boke hath here ytold[1])
Kepe this boke swyȝe welle
I not non that suche tale can telle
Pray we to that holde gradener that is and euer was
That in hewen he graunt hous a plas
To be in hys herbere that is so swet
That no synne fro thylke plas us lette

---

[1]) Evidently a line omitted here by the copyist or by Wright when transcribing.

And that we not oure synnes bette
Ar that we and deȝt togadyr mete
To blis he us bryng a ryȝt
He may so welle
That he ȝyf us part of hys lyȝt
Amen so bedde we snelle.
Explicit gardener.

LONDON. P. J. IRWIN.

NOCHMALS BEOWULF = 'BIENENWOLF'.

(Zu Bd. 56, S. 316).

Beim Umordnen und Zurücklegen meiner Zettel entdeck ich soeben, daſs ich einen wertvollen alten Beleg übersehen habe: im *Salzburger Urkundenbuch* I (1910), 817 Nr. 90 findet sich unter den Mancipien einer Tradition von etwa 1180 ein *Biegolf.*

Ich trage gleichzeitig nach, daſs auch das Simplex als Eigenname vorkommt: selten *Bîo* als Masc., aber ziemlich häufig *Bîa* als Fem., wofür die Belege bei Förstemann I² 303 genügen, der freilich die Bedeutung 'apis' ablehnt. 'Biene' als Frauenname scheint mir aber ebensowenig zu leugnen wie 'Schwalbe' *Swala* Förstemann ebd. 1375 oder 'Taube' *Tûba* ebd. 431, deren Natur Förstemann gleichfalls verkannt hat.

GÖTTINGEN. EDWARD SCHRÖDER.